

هذا العدد

يأتى هذا العدد وأسرة تحرير المجلة تشـعر بغبطة شديدة وسعادة عميقة لما حظى به العدد السابق من اقبال القراء عقب صدوره ، بل ان الحفاوة التى حظى بها العدد السابق الذى صدر بعد احتجاب المجلة لمدة ١٦ عاما ، قد ضاعفت من جهد أسرة التحرير لكى يأتى هذا العدد وبه جهد آخر وموضوعات أخرى فى مجال الدراسات الفولكلورية ، ومن هنا حرصت أسرة تحرير المجلة على أن يأتى هذا العدد بموضوعات جديدة من مواضيع علم الفولكلور ، ونهج آخر من مناهج دراساته .

المعرفة لا بد من تجسيدها ، كما أنه لا بد من وضوحها أيضا .

وبما أن المثل العليا والقيم ما هى الا تجريدات للثقافة ، فالمأثورات الشعبية تكتسب فى هذه الحالة أهمية بالغة ، لأنها هى التى تحول التجريدات الى كتلة من الوقائع المحسوسة يمكن وصفها وتحليلها موضوعيا بتعابير ذات خصائص فنية سهلة ، واستعمالات مادية مألوفة وتتناول الدراسة نماذج من المآثورات الشعبية للتدليل على ذلك ، من حيث أن الجانب المادى للمآثورات الشعبية ، أو الفولكلور المادى ، يمثل البعد الآلى للثقافة ، أما الجانب المعنوى منه فهو الذى يشكل بعدها الأخلاقى والجمالى .

كما تثير الدراسة موضوعا مهما فى مجال دراسة المآثورات الشعبية ، من حيث العلاقة القائمة فى المآثورات الشعبية بين الجانب المادى

ففى هذا العدد تثير المجلة قضية للنقاش العلمى والحوار الفكرى حول المآثورات الشعبية يقدمها الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى حول تعريف المآثورات مادة وعلميا ، من حيث أن المآثورات الشعبية هى كل التعبيرات الفنية المآثورة ، ووسائل المعرفة التقليدية التى تعبر عن الجماعة أو المجتمع وتؤثر فيه ، وهذه التعبيرات الفنية تقدم أساليب فريدة تعتمد على الحكمة حينما ، واستشارة العاطفة حينما آخر لكى تؤثر على فعل ما ، أو تصرف معين ، وذلك فى ثوب قشيب يثير البهجة والانشراح ، كما يدفع الى التأمل والتفكير ، بل ان المعرفة كقوة ذهنية وعملية نستخدمها لحل مشاكلنا ، ومن ثم تكون المعرفة التقليدية أو المآثورة - كما يقول الدكتور مرسى - هى المعين الذى تلجأ اليه الجماعة لكى تحل مشاكلها المتكررة ، المعادة ، وعن طريقها يمكن أن نبترس وسائل متعددة لحل مشاكل جديدة لم يكن لنا بها عهد من قبل ، ولكى يتم تناقل هذه

حول « المشتغلون بالسحر في مجتمع اليوم ... »
دراسة في اللاحق التغير » وهى مبحث مهم فى مجال دراسات موضوعات الماثورات الشعبية المصرية ، والمكونات الثقافية والاجتماعية التى تحدث فى بعض موضوعاتها ، أو فى العناصر المكونة لبعض الظواهر الفولكلورية التى لها تقاليدها فى الحياة المصرية .

وتتناول الدراسة رصد أشكال هذا التغير وبخاصة أن المعتقد الشعبى السحرى هو أكثر عناصر التراث الشعبى مقاومة للتغير وأعصاها استجابة للتجديدات ، وأميلها الى الاستمرار والثبات .

فالمعتقد السحرى ليس بضاعة معلنة يمكن أن تتعرض لرياح التغير بسهولة ، ولذلك خضعت الممارسات السحرية أكثر من غيرها من عناصر التراث الشعبى لنظريات الاستمرار ومقولات الثبات . ومن هنا تصبح دراسة التغير الذى يطرأ على هذا النوع من المعتقدات الشعبية ، وعلى الممارسات المتصلة بها موضوعا على جانب عظيم من الأهمية والطرافة فى آن .

وتعود أهمية رصد التغير فى مجال المعتقدات السحرية - كما يقول الدكتور محمد الجوهري - الى أنه مؤشر لعدد من مظاهر التغير وعوامله وعملياته الدائرة فى عدد من مجالات الحياة الأخرى فى المجتمع .

فالمعتقدات هى مؤشر الحياة الاجتماعية والثقافية ، والكشف عن التغير فيها هو اسهام فى فهم التغير خارجها وفيما حولها .

وتتناول الدراسة هذا الموضوع المهم موضحة فى الوقت نفسه كيف نتصدى لدراسة التغير فى هذا الميدان الواسع المعقد ، خاصة أنه ينطوى على جوانب بالغة التعقيد .

وقد قدمت الدراسة عرضا لبعض الأبحاث العلمية المعاصرة ، التى تصدت لدراسة المشتغلين بالسحر فى المجتمع المصرى المعاصر ، وأبرزت ظهور طائفة جديدة من المشتغلين بالسحر من حيث دخول بعض الشباب الى صفوف محترفى الممارسة السحرية ، وكذلك ظهور نمط جديد من

والجانب المعنوى ، كذلك علاقة هذه الأشكال التى تتغير عبر الزمان والمكان بطريقة طبيعية والمغزى الاجتماعى لهذه الماثورات .

وتتناول الدراسة فى واقعها العلمى مجموعة من القضايا تتصل بمشكلة درس الفولكلور فى مجتمعنا المصرى بصفة خاصة ، والمجتمع العربى بصفة عامة . وتطرح الدراسة فى الوقت نفسه قضية مهمة من قضايا البحث الفولكلورى تتلخص فى وظيفة الماثورات الشعبية فى المجتمع من حيث أن الماثورات كما يحددها الدكتور مرسى بأنها مجموعة من التعبيرات البسيطة التى ظلت حية لأنها ساعدت فى السيطرة على الانفعالات المتكررة ، وحلت المشاكل المعادة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة .

وقد دلل على ذلك بشواهد استنبطها من خلال تصديه العلمى لمواد الماثورات الشعبية أثناء استخدامها فى الحياة اليومية للمجتمع .

فالماثورات الشعبية لكى تؤكد قوتها المعنوية فى مواجهة المواقف المتعددة فى الحياة لابد أن تكون قادرة على اقناع الذين يمارسونها بأنها تقدم لهم شيئا متكاملًا ، ذا وحدة مادية ومعنوية يمكن التعامل معها وفهمها .

وفى ختام دراسته يطالب الدكتور مرسى ألا تقتصر دراسة الماثورات الشعبية على دراسة الأنواع والأنماط شكلا ومضمونا فحسب ، بل ينبغى أن تمتد لتشمل النوع وما يحيط به من ظواهر ، وما يرتبط به من علاقات ، يؤثر فيها وتؤثر فيه .

وهى قضايا مع غيرها يطرحها الدكتور أحمد مرسى أمام الباحثين والدارسين للفولكلور المصرى موضوعا للمناقشة العلمية والحوار الفكرى .

وبلى دراسة الدكتور مرسى دراسة متميزة لأستاذ متميز فى علم الفولكلور هو الدكتور محمد الجوهري الذى شارك بدراساته العلمية الدقيقة فى ارساء الأسس العلمية لدراسات الفولكلور المصرى بصفة خاصة والعربى بصفة عامة .

وتلور دراسة الأستاذ الدكتور محمد الجوهري

السحرة المحترفين المتعلمين ، كما تعرضت الدراسة للساحر وكيفية اكتسابه لمعارفه السحرية من الكتب ، وكذلك كيفية توسل السحرة المحدثين بوسائل تكنولوجية حديثة ، من مؤثرات صوتية وضوئية الى غير ذلك من حيل وألاعيب تستخدم لابهار المترددين على هؤلاء السحرة ، كما ترصد التغيرات التي تحيط بهذه الظاهرة وممارستها . هذا وتثير الدراسة قضية مهمة من قضايا الثقافة الشعبية ، التي تتناول عوامل الاستمرار وديناميات التجديد في قطاع معين من قطاعات ثقافتنا الشعبية ، وذلك من حيث أن المعتقدات والممارسات السحرية تعمل على تجديد نفسها وتطوير أساليبها لتغالب عوامل موتها ، وهي قضية مهمة تتبدى قيمتها عند دراسة أشكال وعوامل الثبات والتغير في عناصر المأثورات الشعبية .

وفي مجال دراسة العادات والتقاليد تقدم الأستاذة الدكتورة علياء شكرى عرضا وتحليلا دقيقين لكتاب الباحثة الانجليزية الأنسة وينفرد بلاكان الذى صدر عام ١٩٢٧ بعنوان (فلاحو صعيد مصر حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع اشارة خاصة الى رواسب العصور القديمة) .

وقد صدر هذا الكتاب بعد عمل استمر من ١٩٢٠ : ١٩٢٦ جمعت خلاله الأنسة بلاكان مادة كتابها حيث كانت تحضر الى مصر برفقة شقيق لها كان يجرى بعض الحفريات والبحوث الأثرية عن التاريخ المصرى القديم .

وقد جمعت الأنسة بلاكان مادة بحثها هذا بمنهج أنثروبولوجى دقيق كدراسة متخصصة فى الانثروبولوجيا بجامعة اكسفورد ، وقد التزمت الباحثة فى وصف ما جمعته من مادة أو تحليلها على الرغم من أنها - كما نقول الدكتورة علياء شكرى - قد شرعت تجرى بحثها وفى رأسها فكرة طاغية عن استمرار الثقافة منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث ، ولعل هذه الفكرة وسيطرتها الواضحة هى التى دفعتها لتعمق حياة هؤلاء الفلاحين الذين عايشتهم كى تتمكن من التدليل عليها بشكل علمى .

وتقدم الدكتورة علياء شكرى - بتفصيل وتوضيح كاملين - جزءا محددا من دراسة الأنسة بلاكان ، وهو الجزء المتصل بعادات دورة الحياة ، من الميلاد والطفولة والزواج ٠٠٠ الى الموت ، وما يرتبط بذلك من عادات وممارسات طقوسية ، وابداعات شعبية ، وتورد فى دراستها النقدية لهذا الجزء من كتاب الأنسة بلاكان ملاحظاتها العلمية على ما قامت به الباحثة ، من وصف لعادات الحمل ، والميلاد ، والسبوع ، والتسمية ، وقص الشعر وما الى ذلك من مأثورات دورة الحياة ، معتمدة فى ذلك على خبرتها العلمية ودراساتها الميدانية لعادات وتقاليد دورة الحياة ، ومن ثم تكمل ما لم تشر اليه الأنسة بلاكان . وبخاصة فيما يتصل بالجوانب الدقيقة - الأدبية والفنية - المرتبطة بهذه العادات ٠٠ وذلك من حيث أنها موضوعات لم تكن تتفق واتجاه الباحثة فى موضوع بحثها .

وفى الواقع أن دراسة الأستاذة الدكتورة علياء شكرى لكتاب بلاكان يثير قضية مهمة فى الدراسات الفولكلورية المصرية من حيث ضرورة متابعة ما سبق أن قام أو يقوم به باحثون أجانب فى دراسة المأثورات الشعبية المصرية وتصحيح أو استكمال ما ينشر من هذه الدراسات ، وكذلك متابعة ما سبق عمله من بحوث أو دراسات أو مجموعات من المأثورات الشعبية فى سنوات مضت ، وبخاصة فيما تم من رصد أو جمع أو ملاحظات عن الحياة اليومية للإنسان المصرى ، ومحاولة الكشف من خلال الدراسة المستقصية لهذه المواد عن عناصر الثبات والاستمرار ، أو عناصر التغير والتعديل ، والعمل على استقراء هذه العوامل ، ومعرفة أنماط هذا التغير وتقييمه .

كما يتضمن هذا العدد موضوعا مهما من موضوعات المأثورات الشعبية يتناول الطب الشعبى فى قرية « أعطو الوقف » إحدى قرى مركز بنى مزار بمحافظة المنيا أعده المهندس الزراعى عبد العزيز رفعت . والمتخصص أيضا فى البحث الفولكلورى . والمادة العلمية التى يقدمها الأستاذ عبد العزيز رفعت هى جزء من بحث ميدانى قام به الباحث فى القرية المذكورة حيث استقصى مادة بحثه ميدانيا .

كأسلوب للبحث هو أساس النظرة الشمولية
لجوانب موضوع البحث بتفصيلاته الدقيقة .

ومن ثم يقدم الأستاذ صفوت كمال استبيان
الأزياء الشعبية من حيث تناوله للأزياء الشعبية
القديمة جدا ، ثم الأزياء الشعبية القديمة الشائعة
الى الآن ، وذلك من حيث أن الأزياء الشعبية ،
وبخاصة التقليدية منها ، لها أصولها التاريخية ،
كما أنها تحتفظ بعناصر أصلية أصيلة من الخبرة
المتوارثة لأبناء المجتمع ، كما أنها في الوقت نفسه
تخضع لعوامل متعددة من التغير وأشكاله .

وقد أشار الأستاذ صفوت كمال الى ضرورة
ملاحظة أن هذا الاستبيان - ككل استبيان آخر -
قد وضع أساسا لكي يسترشد به الباحث في
أثناء جمع المعلومات عن مادة بحثه ، فقد يجد
الباحث خلال عمله الميداني من المواد والمعلومات
ما لم يتطرق اليها الاستبيان ، اذ أن مصادر
معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة .

وعلى صفحات هذا العدد - أيضا - يتناول
الأستاذ حازم شحاته « الإيقاع في الموال الشعبي -
مناقشة المفهوم السائد » حيث يرى الكاتب أن
مفهوم التفعيلة والبحر الذي وضعه الخليل بن
أحمد ليشرح أسس الإيقاع في الشعر القصص ،
لا يصلح لدراسة أسس وجماليات الإيقاع في
الشعر الشعبي ، حيث أن الإيقاع في هذا الشعر
لا يمكن فهمه في إطار من « التفعيلات »
و « البحور » و « الزحافات » و « العلل » حيث
تلعب اللهجة والأداء أدوارا حاسمة في تحديد
ذلك الإيقاع .

ويرى الأستاذ حازم شحاته أن نظام المتحركات
والسواكن في الموال الشعبي والشعر الشعبي
بعامه ، له دور في الإيقاع ، ولكنه ليس كل
شيء ، ولا يتبع النظام الذي وضعه الخليل ، كما
يثير في مقاله موضوع أداء النص شفاهة .
من حيث أن الأداء الشفاهي للنص قد يخلق
نظاما آخر للمتحركات والسواكن فالموال
ليس نصا جامدا على صفحة كتاب ، ولكنه نص

وقد قسم لدراسته بمقدمة تاريخية عن العلاج
بالأعشاب والنباتات ، وعرض الباحث نماذج من
هذه الأعشاب والنباتات ومجالات استخدامها
سواء أكان ذلك في علاج أمراض الرأس من تقوية
للشعر أو تطريته أو صبافته أو في علاج بعض
الآفات التي تصيبه ، كما أوضح أيضا أنواع
بعض الأمراض التي تصيب العيون وبخاصة
الرمم الصديدي الشائع في مصر وطرق علاجه ،
وكذلك ما يستخدم من أعشاب ونباتات في علاج
بعض أمراض الأذن والأنف والحنجرة والبطن
والمعدة .

وقد قدم الأستاذ عبد العزيز رفعت عرضا
تفصيليا لما تتضمنه دراسته الموجزة عن هذا
النمط من أنماط الدراسات الفولكلورية التي لم
تأخذ بعد مجالها الرحب في دراسة المأثورات
الشعبية العربية عامة على الرغم من أهميتها
الواقعية والتاريخية .

ذلك أن عملية رصد أشكال المأثورات الشعبية
وعناصرها على اختلاف مواد هذه المأثورات
وموضوعاتها ، تعد عملية أساسية في أى دراسة
علمية للمأثورات الشعبية ، كما تتعدد أساليب
جمع عناصر وموضوعات المأثورات الشعبية
وتسجيلها ورصدها ، ومنها أساليب جمع مواد
المأثورات على أساس من استبيانات العمل
الميداني .

وفي هذا المجال يقدم الأستاذ صفوت كمال
نموذجا من نماذج استبيانات العمل الميداني في
جمع الأزياء الشعبية ، على أساس أن وضع
استبيانات للعمل الميداني تتوافق مع طبيعة كل
مادة من مواد المأثورات الشعبية هو أساس علمي
من أسس تحديد مواصفات الموضوع المطلوب جمع
مادته ، واستقصاء مواصفات العناصر المكونة له ،
وهو مرشد أيضا في البحث الميداني وبخاصة
للباحثين الذين يتناولون جمع مادة موضوع محدد
من قطاعات متنوعة ومتفرقة داخل المجتمع . ان كل
استبيان له غرضه العلمي ، والغاية من وضعه ،
علاوة على أهميته في تحديد مواصفات المواد
المجموعة ميدانيا ، كما أن الاستبيان بطبيعته

شفاهى تتحدد جمالياته بالعلاقة بين الراوى والمستمع ، والدراسة فى حد ذاتها تثير قضية مهمة فى دراسة الأدب الشعبى بعامة من حيث دور المؤدى فى فنية أداء النص الشعبى الشفاهى .

وعن تصميم رسوم الفارس والفرس فى الفن الشعبى وأصولها فى التراث الإسلامى يقدم الأستاذ الدكتور مصطفى الرزاز دراسة فنية تحليلية لهذه الرسوم ، موضحا فى الوقت نفسه العلاقة بين الصور الشعبىة المطبوعة بالألوان وبين الأصول الشفاهية اللفظية والأدبية لموضوعات هذه الرسوم فى السير الشعبىة ، ومفسرا فى الوقت ذاته عناصر تصميم اللوحات المطبوعة وأسسها ورموزها وعلاقاتها بالمجتمع الإسلامى الشعبى ومزاجه المتميز من حيث أن هذه الصور الشعبىة المطبوعة بالألوان هى تعبير مباشر عن مزاج شعبى إسلامى متميز ويتضح ذلك من خلال ما تتضمنه هذه الصور من رموز وفيما نتبينه من موضوعات مختارة بدقة وعناية من أحداث السير للتعبير عنها ، مما يدل دلالة واضحة على أن الفنان الذى صور هذه الموضوعات كان على دراية دقيقة ومعرفة شاملة بأحداث الموضوع الذى يصوره .

ويوضح الأستاذ الدكتور مصطفى الرزاز فى ختام دراسته الصفات المميزة للتصوير الشعبى ، وبخاصة المطبوع على الحجر والذى يصور الحيول والفرسان ، وكيف أن للرسام الشعبى نظرة شمولية واعية ، وهو حينما يبالغ فى أحجام الأشياء إنما يفعل ذلك تعبيرا عن أهميتها ، كما أنه يصغر من حجم العناصر الأقل أهمية أو يحذفها . كما أن الرسام الشعبى يمزج بين الكتابة والرسم . وبذلك يجمع بين الرموز الفنية واللغوية حرصا منه على وضوح عمله الفنى بالنسبة لجمهوره .

والدراسة بطابعها التحليل الفنى تعطى اضافة جديدة لعمليات تقييم الابداع الشعبى تراثا ومأثورا وتكشف فى الوقت نفسه عن الخبرة الفنية للفنان الشعبى فى اخراج عمله الى جمهوره المتلقى لهذا العمل وبإدراك واع لطبيعة وغاية موضوعه الفنى .

وفى مجال البحوث الميدانية التى أجريت عن مواد متنوعة من المأثورات الشعبىة ، يتضمن هذا العدد دراسة عن خراط الحشب أعدتها الأستاذة عصمت أحمد عوض عن بحث ميدانى أجرته فى بعض أحياء القاهرة ، تتبعت خلاله آثار هذه الحرفة التقليدية ، وبخاصة أن لحرفة خراط الحشب تقاليد موارثة فى مصر منذ حقب سحيقة فى تاريخ الحضارة المصرية ، فلقد تميز الصانع المصريون منذ أمد بعيد بتفوقهم الملحوظ فى فن خراط الأخشاب وتطعيمها بسن الفيل وعظام الحيوان والأحجار الكريمة ، وكذلك فى تشكيله بأشكال مختلفة ، ويتضمن بحث الأستاذة / عصمت أحمد عوض وصفا للأدوات والآلات التقليدية والمستخدمة المستخدمة فى هذا العمل الفنى الدقيق ، وتعريفا بأسلوب وطريقة استخدامها من خلال لقاءات أجرتها الباحثة مع بعض الفنانين المتخصصين فى هذا النمط من أنماط الفنون اليدوية الموارثة ، شارحة فى الوقت نفسه المراحل المتعددة التى يتم بها هذا العمل منذ بداية تقطيع الحشب الى تشكيله النهائى فى تكوين فنى متميز . وقد أوضحت الباحثة ذلك بالرسوم التوضيحية والصور الفوتوغرافية مع تحديد كل شكل وسماته ومسمياته ووظيفته ، كما أوضحت أيضا فى ختام بحثها دور وزارة الثقافة فى رعاية هذه الحرفة الفنية التى تعد من أهم الحرف التقليدية الدقيقة فى تراثنا ، سواء أكان ذلك من خلال معهد الحرف الأثرية ، أو من خلال رعاية الصانع أساتذة هذه الحرفة التى أخذت تزدهر فى السنوات القليلة الماضية ، مما يؤكد التواصل بين القديم والحديث فى عطاء فنى يضاف على الحياة المصرية العصرية طابعا جماليا عريقا .

وفى هذا العدد - أيضا - يقدم الأستاذ الأديب توفيق حنا حكاية « يا عين يا ليل » ، تلك الحكاية التى شهدت حدثا مهما فى حياتنا الفنية المعاصرة حينما قدمت فى شكل أوبريت مصرى حديث على خشبة مسرح الأوبرا عام ١٩٥٦ .

ويروى لنا الأستاذ توفيق حنا حكاية « يا ليل يا عين » ، كما سمعها منذ أكثر من أربعين عاما فى

١٩٦٥ م ، سواء بمقالاته أو بما ترجمه من دراسات عن الفولكلور العالمى .

**وتأتى دراسة الأستاذ جمال عبد الرحيم ،
أحد رواد الاتجاه المعاصر فى استلهم وتوظيف
الألحان الشعبية فى أعمال موسيقية محدثة ،
لتكشف لنا عن أساليب علمية معاصرة فى
استلهم الموسيقى الشعبية فى الأعمال الفنية من
خلال دراسته عن التناول المعاصر للأغاني الشعبية
فى التأليف والموسيقى .**

يقدم الأستاذ جمال عبد الرحيم بخبرته العلمية
الدقيقة كأستاذ للتأليف الموسيقى ، وكؤلف
موسيقى أيضا ، نماذج من بعض أعماله الموسيقية،
وبخاصة فيما يتعلق بأغاني الأطفال الشعبية
المصرية مما قام بصياغتها صياغة علمية وفنية
جديدة لتتوافق مع احتياجات العصر الثقافية
والفنية .

وقد نشأت الحاجة الملحة الى ذلك - كما يقول
الأستاذ جمال عبد الرحيم - عند انشاء كورال
الأطفال بالكونسرفتوار الذى كان يفتقر الى
وجود اغانى مصرية الروح ، عربية الكلمات .

كما تتضمن دراسته نماذج أخرى من موسيقى
باليه حسن ونعيمه اعتمد فيها الأستاذ جمال
عبد الرحيم على التعبير عن الروح الشعبى المصرى
وملامح الشخصية المصرية فى تواصلها التاريخى
الحى .

**وفى مجال الرؤية العلمية لموضوعات الابداع
الشعبى الفنية ، يقدم الأستاذ سمير جابر
موضوعا مهما من موضوعات دراسة أشكال
الرقص الشعبى وتدوينها تدوينا علميا ،
بأساليب التدوين العلمية العالمية ، ويشير الأستاذ
سمير جابر - وهو أحد المتخصصين فى دراسة
أنماط الرقص الشعبى وتحليل عناصره وتدوينها،
كما أن له خبراته المتميزة أيضا فى مجال تصميم
الرقصات الشعبية لتقديمها فى عروض فنية
جديدة - يثير قضية مهمة ترتبط بضرورة معرفة
مكونات وعناصر الرقص الشعبى معرفة علمية
باعتبار أنه شكل من أشكال التعبير عن وجدان
المجتمع وفكره ، يتميز بأن له لغته الخاصة ،**

مدينة الاسكندرية ، ثم ما تداعى بعد ذلك من
معانى هذه الحكاية على ذهن أحد الرواة بعد ذلك
بأكثر من عشر سنين ، وربط الأستاذ توفيق
حنا برويته الفنية الدقيقة بين الحكاية والموال فى
سياق أدبى يجمع بين صورة الحب والفراق فى
« ليل ياعين » وبين الفراق فى الموال ، ومن ثم
نجد بين أيدينا شكلين مختلفين لموضوعين مختلفين
أيضا ، هذا نثر مصاغ فى حكاية ، وذاك شعر
يصف حالة وجدانية لا يجمع بينهما غير عنصر
الأسى من فراق الأحبة وغدر الزمان - فراق الأحبة
بالحيانة ، وهجر الأصدقاء بالمسات - فالليل
لا ينتهى ، والعين لا يفض لها جفن .

**وتأتى - بعد ذلك - ترجمة لأحد الفصول
المهمة من كتاب « الحكاية الشعبية » ، الذى وضعه
عالم الفولكلور الأمريكى الشهير الأستاذ ستيت
طومسون ، أحد الإعلام المعنودين فى دراسة
الحكايات الشعبية وتحليلها وتصنيفها ، وفى هذا
العدد ، يقدم الأستاذ أحمد آدم ترجمة للفصل
« الحكاية الشعبية فى الأدب القديم » . الذى
تضمنه كتاب طومسون السالف الذكر ، والذى
نشر عام ١٩٤٦ م .**

وفى هذا الفصل يتناول طومسون العلاقة بين
الحكايات الشعبية والأدب القديم ، من حيث وجود
كثير من هذه الحكايات الشعبية الشفاهية فى
بعض الروايات الكلاسيكية الأدبية ، كما يثير
الكاتب فى هذه الدراسة مشكلة مهمة من مشكلات
دراسة الحكايات الشعبية من حيث أن الرواية
الكلاسيكية القديمة هى الأصل الذى اقتبست
منه الأشكال الشفاهية الحالية ، أو أن القصة فى
العمل الكلاسيكى القديم هى رواية منقولة
فحسب .

ويتناول هذا الفصل ، من كتاب طومسون ،
دراسة الحكايات الشعبية فى الأدب المصرى والبابلي
والأشورى واليونانى القديم .

وفى الواقع أن كتاب طومسون هو من أمهات
الكتب العالمية التى تختص بدراسة الحكايات
الشعبية .

والأستاذ أحمد آدم من الباحثين الذين شاركوا
فى تحرير هذه المجلة منذ صدورهما فى عام

ومفرداته ، ورموزه التي يجب على دارس الرقص الشعبي أو المهتم به أن ينتبه إليها .

وتتضمن الدراسة نموذجا لتحليل وتدوين الحركات أى العناصر المكونة للشكل العام لرقصة الضمة الشائعة فى بورسعيد .

وفى باب مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ الدكتور محمود ذهنى دراسة نقدية لكتاب الأستاذ فاروق خورشيد (فى بلاد السندباد) .

وقد آثر الدكتور محمود ذهنى عنوانا لدراسته هو (فى البحث عن السندباد) حيث يقدم توضيحا للدور الذى تقدمه مادة هذا الكتاب من اضافة للدراسات العلمية والأدبية للمأثورات الشعبية العربية فى الكشف عن الواقع التاريخي لهذه الشخصية كثيرة الأسفار ، والمولعة بالمغامرات لا سيما فى البحار ، وكيف سارت مع السندباد مجموعة كبيرة من الأسماء العربية مثل شهرزاد وعلاء الدين ومصباحه السحري ، وعلى بابا وعصابته الأربعين ، وغيرها من الشخصيات التى تزخر بها حكايات المجموعة القصصية العربية (ألف ليلة وليلة) ذات الصيت العالمى والتى تعد درة الأدب الشعبى العربى .

ويوضح الدكتور محمود ذهنى فى عرضه

وتحليله لهذا الكتاب المهم من كتب دراسات ألف ليلة وليلة وليلة الجهد الذى بذله الأستاذ فاروق خورشيد فى جمع مادة كتابه مبينا القيمة العلمية والأدبية له كمرجع من مراجع المكتبة الفولكلورية المهمة .

ومع دراسات ومقالات هذا العدد تأتى جولة الفنون الشعبية لتقدم عرضا موجزا لما شهدته الساحة الفولكلورية المصرية من أوجه النشاط الثقافى والفنى خلال الأشهر القليلة الماضية ، اذ تقدم تغطية موجزة لما دار فى أمسية الغناء الشعبى حول (فن الموال) وملخصا للمعرض الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية ، وحفل اشهار جمعية دراسة المآثورات الشعبية الذى أقيم بمناسبة الاحتفاء بعيد ميلاد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس . والمؤتمر الأول للتنمية الثقافية للقرية المصرية ، الذى انعقد فى مدينة البدرشين ، ومعرض سيوة الذى أقيم بقاعة اخناتون بالزمالك بالقاهرة ، وندوة دار الأدباء التى أقيمت حول كتاب (سبع حكايات من ألف ليلة وليلة) مؤلفه اندريه ميكيل الأستاذ بالكوليج دوفرانس والندوة التى دارت حوله مع مترجميه الدكتورة هيام أبو الحسين والدكتورة سامية أسعد .

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة ٠٠ تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

حول المأثورات الشعبية

قضية للنفاشة
أحمد على مرسى

يميز المؤرخون لدراسات المأثورات الشعبية أو الفولكلور عادة بين نوعين من الباحثين في هذا المجال ، الأول هم هؤلاء الذين يخرجون الى الميدان ليجمعوا مادتهم منه ، والثاني أولئك الذين يتجهون الى التنظير ، والبحث في الاصول والاسباب . ولا يعنى هذا التمييز الذين يدرسون المأثورات الشعبية أو الفولكلورية في كثير أو قليل ، ذلك أن مصطلح الفولكلور يطلق عادة على المادة المجموعة من الميدان ، كما يطلق على الدراسة النظرية لهذه المادة .

وينبغى أن نشير منذ البداية الى أن تعريف الفولكلور أو المأثورات الشعبية له تأثير مهم على الأسلوب الذى نتبعه فى دراستنا ، وهن ثم فانه يبدو غاية فى الأهمية أن نعيد النظر من آن لآخر فى تعريفنا للفولكلور ، والمصطلحات الدالة عليه مما نستخدمه فى دراستنا . ويقودنا هذا الى أن نقرر أنه ليس من الضرورى أن يكون هناك تعريف موحد يتفق عليه كل الفولكلوريين فى العالم ، لأن ذلك سيكون مستحيلا من الناحيتين العلمية والعملية ، نظرا لاختلاف المجتمعات الانسانية ، ودرجة نموها وتطورها ، وطبيعة بنائها الاجتماعى والثقافى .

ولكن الذى لا شك فيه - على الرغم من هذا كله - أن هناك طريقتين على الأقل يمكننا أن نتأمل من خلالهما المأثورات الشعبية ، وأول هاتين الطريقتين ترى التأكيد على الخصائص التقليدية للمأثور أو المادة الشعبية ، ويعنى هذا الجانب الخاص بالتعبير سواء اتخذ شكل العلم أو الفن أو الحكمة أو غير ذلك ، مع التنبه فى الوقت ذاته الى الأسلوب الذى يتم به انتقاله من انسان الى آخر ، ومن جماعة الى أخرى .

وثانيتهما تهتم بالتأكيد على خصائص أداء الماثور وعرضه ، وتقديمه ، وقبل هذا وذاك كيف ينشأ ويكتمل .

وفي الطريقة الأولى ، فإن الاتجاه سيكون الى معرفة الأساليب التي تصبح بها الماثورات الشعبية جزءا من الثقافة ، بينما سيركز في الثانية على الطرق التي يمكن للماثورات الشعبية بها أن يكون لها استخدامات شخصية أو وظائف اجتماعية . وبالطبع ، فإن كلا الطريقتين تتكاملان ، عند مستوى معين من البحث . على أية حال ، فإننا سنركز هنا على ما تقوم به الماثورات الشعبية أو الفولكلور من عمل ، وكيف تقوم به ، لا على ما هو الفولكلور أو الماثورات الشعبية .

العليا والقيسم ما هي الا تجريدات للثقافة ، فالماثورات الشعبية تكتسب في هذه الحالة أهمية بالغة ، لأنها هي التي تحول التجريدات الى كتلة من الوقائع المحسوسة ، يمكن وصفها وتحليلها موضوعيا ، بتعبيرات ذات خصائص فنية سهلة ، واستعمالات مادية مألوفة .

أنا في واقع الأمر نواجه مشكلات كثيرة متكررة الحدوث أثناء رحلتنا في الحياة ، وتقوم الماثورات الشعبية بدور فعال ومهم في التعامل مع هذه المشكلات ومواجهتها . وسنرى كيف يتم ذلك بشكل مختصر جدا .

إن معظم لمشكلات التي تواجهنا عادة ، مرتبطة بالمحافظة على الحياة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة ، واشباع الاحتياجات المادية الطبيعية من مأكول وملبس ، وماوى . وتحل هذه المشكلات عادة بوسائل عمية ومادية عن طريق خلق آلات تخدم أغراضا معينة وابتكار وسائل تقنية لاستخدام هذه الآلات والعمل على تطويرها . وهنا يقوم الجانب المادى للماثورات الشعبية بدوره بما يتضمنه من ممارسات ، وما يقدمه من حلول للحصول على الطعام واعداده ، وتوفير الملابس ووسائل الزينة الأخرى . وإيجاد المأوى ، وضمان الحياة . . . الخ .

أما النوع الآخر من المشكلات ، فهو مشكلات أخلاقية وجمالية ، ويتم حل هذه المشكلات بشكل تقليدى عن طريق الاقناع الذى يمثله المثل الشعبى أو تتضمنه حكاية ، أو موال ، وإتاحة الفرصة للفرد والجماعة أن يعبرا عن نفسيهما . وهذه الحلول تنسم بأنها ذات طبيعة فنية في جوهرها ، وهي تختلف عن الحلول

إن الفولكلور يبدو - للوهلة الأولى - أنه يعنى « حكمة ومعرفة جماعة صغيرة تشترك في تقاليدها » . وهذا هو مضمون تعريف « وليم جون تومز » أول من صاغ المصطلح . وقد كانت الجماعة الصغيرة التي تشترك في تقاليد واحدة تبدو بشكل مثالى في الفلاحين الأوروبيين ، وذلك عندما صاغ « تومز » المصطلح لأول مرة . وظل هذا المفهوم مستمرا مسيطرا فترة طويلة على الرغم من تغير طبيعة جماعة الفلاحين الأوروبيين وغير الأوروبيين الآن . عما كانت عليه أبان صياغة تومز للمصطلح .

ولعل اقترح مشروعاً لتعريف الفولكلور أو الماثورات الشعبية ، لا يتنافى مع الأسس العلمية للتعريف أو النظر العلمى للمادة مستفيدا من حصيلة الخبرة التي مررنا بها في دراستنا لهذا العلم في مصر وفي غيرها . هل يمكن أن تتفق على أن الفولكلور أو الماثورات الشعبية « هي كل التعبيرات الفنية الماثورة ووسائل المعرفة التقليدية التي تعبر عن الجماعة أو المجتمع وتؤثر فيهما » .

لاشك أن مشكلة سوف تنشأ في هذه الحالة ، وهي ما المقصود بوسائل المعرفة التقليدية في هذا التعريف ؟

إن المعرفة كما نتصورها قوة ذهنية وعملية نستخدمها لحل مشاكلنا ، ومن ثم تكون المعرفة التقليدية أو الماثورة هي المعين الذى تلجأ اليه الجماعة لكى تحل مشاكلها المتكررة المعادة . وعن طريقها يمكن أن تبتكر وسائل حل مشاكل جديدة لم يكن لها بها عهد من قبل . ولكى يتم تناقل هذه المعرفة لابد من تجسيدها ، كما لابد من أن تكون واضحة أيضا . وبما أن المثل



لكي تؤثر على فعل ما ، أو تصرف معين ، وذلك في ثوب قشيب يثير البهجة والانشراح ، كما يدفع الى التأمل والتفكير . فالمثل الشعبي الذي يقول : « الغاوى ينقط بطاقيته » يضرب للمولع بالشئ يبذل من أجله الغالى والرخيص ، وهو يعبر عن هذا المعنى فى شكل بسيط ، يدفع الى الابتسام الذى تستثيره موافقة لذين يستمعون الى المثل ، كما أنه يزاوج بين الموقف العاطفى وهو الولع بالشئ « وبين الموقف العقلى وهو « التضحية بالغالى والرخيص عن قناعة ورضى » .

وفى هذه الأغنية تقول الفتيات :

المغنية : يَا مَغْرِبْلَه يَا حَبَّةَ الشَّعْرِيةِ

المرددات : يَا مَغْرِبْلَه يَا حَبَّةَ الشَّعْرِيةِ

المغنية : وَالنَّبِيَّ يَا بَا لَمْ تَفَرَّطْ . فِيهِ ..

: وَالنَّبِيَّ يَا بَنْتِي لَمْ أَفَرَّطْ . فَيَكِي

أَلَّا أَمَا ييجي بَتَاعَ الْحَرِيرِ

وَكَسِيكِ

وَأَطْلَعِكِ مِنْ بَيْتِ أَبِي كِي مَرْضِيَّةِ

العملية التى سبق أن أشرنا اليها منذ قليل . كما أنها فى مضمونها تحمل اشارات توجه الى عمل اجتماعى محدد ، كما فى هذا المثل الشعبى مثلا .

إِنْ قَابَلَكِ اللَّيْمُ صَدَّ عَنْهُ : إِنْ كَلَمَتْهُ
فَرَجَّبَ عَنْهُ وَإِنْ سَمِيَتْهُ رُوحَ بِهِمَّةٍ أَوْ خَدَّ ،
الرَّفِيقِ قَبْلَ الطَّرِيقِ وَكَمَا فِي هَذَا الْمَوَالِ :
أَقُومُ مِنَ النَّوْمِ أَقُولُ يَا رَبَّ عَدْلُهَا
بَلَدِي قُصَادَ عَيْنِي وَمِشْ عَارِفَ أَعْدْلُهَا
وَادِي رَيْسِ الْبَحْرِ مِخْتَارَ مَا هُوَ عَارِفَ يَعْدْلُهَا
سَأَلْتُ شَمِيخَ عَالَمٍ بَيَقْرَأُ فِي مَعَادِلُهَا
سَنَدَ الْكِتَابِ مِنْ يَمِينِهِ وَالتَّفَتَ قَالَ لِي
بَيْنَ الْمَسَا وَالصَّبَاحِ رَبِّكَ يَعْدْلُهَا (١)

وتقدم هذه التعبيرات أساليب فريدة تعتمد على الحكمة حيناً ، واستشارة العاطفة حيناً آخر ،

(١) عدلها (الأولى) : اجعل الحياة سهلة ، رخيصة ، قصاص : أمام . مش عارف : لا أستطيع . أعد لها : أعبر اليها أو أصلح من أمرها . وادى ريس البحر : هذا هو القبطان المتمكن من مهنته . مختار : متحير ، ما هو عارف : لا يعرف عدلها : يصلح من أمرها ، أو يقودها على الطريق الصحيح . بيقرا : يقرأ . فى معادلها : فى شئونها ، المسا : المساء .

المرددات : يَا مُغْرِبِلَهْ يَا حَبِيبَه الشَّعْرِيَه (٢).

والرسالة المرسله هنا واضحه تماما ، لاتحتاج الى شرح ، ولكنها صيغت فى شكل فنى بسيط ، لكى تقوم هى بدورها فى صياغة السلوك بشكل معين فى لحظة معينة .

اننا نستطيع القول اذن ان الجانب المادى للمأثورات الشعبية ، او الفولكلور المادى يمثل البعد الآلى للثقافة ، أما الجانب المعنوى منه ، فهو الذى يشكل بعدها الأخلاقى والجمالى ... وكل من البعدين يعبر عن نفسه فى أشكال ثقافية ذات قوة دافعة محرّكة ، كما أنهما جزء من مشكلات الحياة اليومية ، ويمكن النظر اليهما كأمثلة للعادات الموروثة المستمرة فى جماعة من الجماعات .

ان دراسة الجانب المادى للمأثورات الشعبية ، والجانب المعنوى أيضا ، تتضمن دراسة للأشكال التى يبدو كل منهما بها ، وعلاقة هذه الأشكال بالوظائف التى تتغير عبر الزمان والمكان بطريقة طبيعية ، وفى أثناء عملية التناقل بين الأفراد والجماعات . ولكن الأكثر أهمية هنا ، هو أن نشير الى أن دراسة المغزى الاجتماعى للفولكلور أو المأثورات الشعبية يمكن أن تساعدنا فى التعرف على القوى المحركة لحياة الجماعة ، ماديا ومعنويا . وينبغى أيضا أن نقرر هنا حقيقة نعتقد أنها واضحة تماما ، وهى أن دراسة الجانب المادى للفولكلور أقل تعقيدا ، وأكثر يسرا من دراسة الجانب المعنوى ذلك أن هناك علاقة محسوسة يمكن أن تدرك بشكل مباشر بين الشئ واستخدامه ومن ثم يتحدد شكل الشئ بناء على وظيفته . أما الجانب المعنوى فيبدو أكثر صعوبة ، وأقل وضوحا ، لأنه يتعامل مع الحياة الاجتماعية بكل تعقيداتها ، وخفاياها . وهو لكى يؤثر فى فعل ما ، أو يقود الى فعل ما ، لابد من أن يكون مغلفا فى شكل نكتة أو مثل أو حكاية ، ذلك أن انتاج الاحساس

الجمالى هو محور التأثير الذى يهدف اليه ، وعن طريقه يمكن أن يحقق ما يريد .

وعلى هذا الأساس يصبح الفولكلور أو المأثورات الشعبية مجموعة من التعبيرات أو وحدة من التعبيرات البسيطة التى ظلت حية لأنها ساعدت على السيطرة على الانفعالات المتكررة ، وحلت المشاكل المعادة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة فالفولكلور يساعد على تفريغ التوتر وسياسته وتوجيهه ، ويقوى العواطف التى يقوم عليها الاستمرار الاجتماعى ويقدم حلولاً للاضطرابات التى تنشأ عادة من المواقف التى تهدد حياة الجماعة . كما أنه يساعد فى جانبه المعنوى على المحافظة على الأوضاع القائمة ، الى حد ما ، وذلك عن طريق تشخيص القوى التى تهدد الجماعة سواء من داخلها أو من خارجها ، والايحاء بأن هذه القوى قد تمت السيطرة عليها . ويعنى هذا فى الحقيقة أن المأثورات الشعبية يمكن أن تمدنا بالأساليب التى يمكن للانسان أن يتصرف وفقا لها فى مواجهة موقف معين أو قوى معينة معتمدا فى ذلك على الخبرة المكتسبة من التراكم الطويل للمواقف التى يمر بها فى حياته والنتائج التى توصل اليها ، وقبلتها الجماعة .

ان الانسان فى حاجة - على سبيل المثال - الى أن يشخص قوى الطبيعة وظواهرها المحيطة به ، سواء كانت مما يمكنه فهمه أو سواء كانت مما يمكن النظر اليه باعتباره شيئا خارقا يصعب عليه ادراك كنهه . كما أنه لابد له من أن يحاول التعرف على هذه القوى ، والتعامل معها ، حتى يمكنه السيطرة عليها ، ومن ثم قد يبتكر بعض التعبيرات المادية أو المعنوية التى يستطيع بها أن يسيطر أو يتغلب على - أو أن يفهم - هذه القوى أو الظواهر . ولعل أذكر هذا المثال الذى يرجع الى طفولتى التى عشتها فى احدى قرى الريف عندما سمعت الرعد لأول مرة فانتابنى الخوف وجريت الى أبى رحمه الله أسأله عن هذه الضجة الشديدة ، فكان رده

(٢) يا مغربله : نسبة الى الغربال ، والمعنى هنا أنها خالية من الشوائب ، نظيفة منتقاة . يابا : يا أبى . لم تفرط فيه : (المعنى هنا لا تتركنى أذهب) ييجى : ياتى . بتاع الحرير : تاجر الحرير . مرضية : راضية .

مواجهة مواقف مشابهة فى الماضى والحاضر .

ان المآثرات الشعبية لكى تؤكد قوتها المعنوية فى مواجهة المواقف المتعددة فى الحياة، لابد أن تكون قادرة على اقناع الذين يمارسونها بأنها تقدم لهم شيئا متكاملًا ، ذا وحدة مادية ومعنوية ، يمكن التعامل معها ، وفهمها . وتنشأ هذه القوة أساسا من القدرة على تحويل المشكلة أو الموقف الى رموز ، وعبارات وأعراف وتقاليد، تتجاوز حدود تسمية الموقف أو المشكلة ، وتضفى عليها عمومية وتقدم لها حلا فى الوقت ذاته .

والمآثرات الشعبية فى هذه الحالة لا يعينها أن تحدد شكل الموقف أو مجال الصراع فى المقام الأول ، ولكنها معنية بالدرجة الأولى بتقديم الأساليب والوسائل التى يمكن بها تجاوز الموقف موضوع التعبير ، والقضاء على الصراع أو المشكلة التى يمكن أن تسبب خلافا فى بنية الجماعة والفرد على السواء ، اذا ما تركت أو هون من شأنها ، أو تم تجاهلها . وهكذا تكتسب المآثرات الشعبية تأثيرها ووجودها من استجابتها الصحيحة للعوامل والظروف التى تنشأ بتأثيرها أو مرتبطة بها ، لكى تستطيع القيام بوظائفها التى لا تستطيع الجماعة الانسانية الاستغناء عنها ، ولتؤكد قدرتها على الوفاء بها .

ويستمد التأثير الجمالى والثقافى للنص شعبى تأثيره ، من قدرة هذا النص على تحقيق علاقة المطابقة بينه وبين الموقف أو المشكلة التى يتناولها ، وذلك من خلال تنظيم مجموعة من العلاقات الداخلية والخارجية التى يمثلها النص فى تعبيره عن الموقف . ويصبح الغرض من تنظيم هذه العلاقات هو استحداث البهجة ، والسعادة التى يمثلها اكتشاف أن الموقف قد ووجه من قبل ، وأنه متكرر الحدوث ، ومن ثم يمكن السيطرة عليه ، أو التعامل معه . هذا بالإضافة الى ما أشرنا اليه من أن ذلك يعنى التحرر من الضغط والتوتر اللذين يسببهما الموقف أو المشكلة ، مما يؤدي بالضرورة الى امتلاك القدرة على الفعل ، فى مواجهة موقف صعب ، تم تشخيصه وتحديد

على أن هذه الضجة هى صوت عراك جمل الصيف مع جمل الشتاء ، وكان هذا التفسير آنذاك مسعدا لى ، ومفهوما ، ذلك أن صورة الجمل ، وصوته كانا مما استطيع أن أدركه وأعيه . وكما أن الانسان فى حاجة دائمة الى التعبير عن موقفه من الظواهر الطبيعية المادية، فان حاجته الى الشئ نفسه تصبح أكثر إلحاحا فى مواجهة المواقف الانسانية المتكررة ، رفضا أو قبولا ، أو نقدا ، فهو فى المثل الشعبى الذى يقول « أقول له تور يقول لى احلبه » يعبر هنا عن احساسه بافتقار التواصل بينه وبين من يتحدث اليه ، رافضا الموقف ، منتقدا صاحبه . وهنا يحدث الشعور بالراحة نتيجة الوصول الى تحديد للموقف ، وانهاؤه ، أيا كانت النهاية ، اذ انها خلصت الانسان من توتر حاد ، كان يمكن أن يستمر وأن يؤدي الى خلل أكبر لو لم يتم وضع حد للموقف ، وهو ما قام به المثل .

ويثور عادة سؤال تقليدى بين دارسى المآثرات الشعبية عن كيفية نشأة مثل أو حزر (لغز) أو حدوتة ، وأين نشأ هذا النوع أو ذاك ؟! والحقيقة ان الاجابة على مثل هذه المسألة مضیعة للوقت والجهد فيما لا طائل من ورائه، اذ يكفى أن نؤكد أن هذه الأشكال كلها نتاج ثقافى ، تنجزه الذات الانسانية المبدعة وهى على درجة من الوعي الذى يحدده المحيط الاجتماعى والثقافى ، بالحاجة الى هذه الأشكال ، ووفائها بوظائفها . لتى لا يمكن الاستغناء عنها . ويتسم هذا النتاج الثقافى بأنه مكتف ذاتيا ، بمعنى أنه ليس فى حاجة الى مذكرات تفسيرية لشرحه أو تفسير غوامضه ، كما أنه يتسم بالتكامل والوحدة أيضا وهو عندما يستخدم فى اطاره وسياقه الطبيعى ، يكتسب مغزاه ، ويصبح ذا أهمية ومعنى ، وجديرا بأن يتذكر ويتناقل لأنه فى هذه الحالة يقوم بدور حيوى غاية فى الأهمية ، عندما يعبر عن مشاعر وأفكار قد لا تكون واضحة تماما لنوهلة الأولى ، ولكنه يسبر غورها ، ويحاول استكشاف أبعادها ، عن طريق القياس على تجارب وأشكال نجحت فى

عناصره . فالموال الذى يقول :

الْمَحَارِبُ الَّتِي يَمْوُتُكَ يَتَمَنَّ أَنَّهُ مَاتَ ...
إِنَّكَ مَرْبِيْدُهُ وَلَا تَزْدَمُ عَلَى اللَّهِ فَاتُ ...
! الْمَحْتَمِرُ » بِيَطْيِرُ وَبِيَعْلَى وَلَهُ هِمَّاتٌ ...

يَتَمَعَّدُ فِي الْجَوْعِ عَامٌ وَالْأُتْنَيْنِ ...

يَمُوتُ مِنَ الْجَوْعِ وَلَا يَحُوْذُ عَلَى الرَّمَاتِ (٣)

يقوم بعرض موقف صعب أو مشكلة انسانية هي غدر الصديق أو تنكر الصديق لصديقه وهي مشكلة يواجهها الانسان فى كل زمان ومكان، وموقف صعب لابد أن يكون الانسان قد صادفه فى حياته أو قاسى منه . والموال هنا يستخدم مجموعة من الصور الجمالية التى تشخص الموقف ، وتحدد أبعاده ، فالصقر رمز للعزة والألفة والكبرياء والترفع كما أن الرمة (الحيفة) رمز للموت وللتعفن وللضعف . وهو هنا يضع الصقر كرمز للقيم المثلى وللحياة كما ينبغى أن تكون فى مقابل الحيفة التى ترمز لما لا يجب أن يكون ، للتعفن وما يمثله .. الصقر اذن ينبغى أن يكون أنت .. ينبغى أن يكون الحياة .. القوة العزة ، أما الرمة فهى ما لا يجب أن تكون ..
للتدنى ، والضعف ، والنبد .

فى نفوسهم ، ولا كيف تقبلوه ، ولا عن رأيهم فيه ، ولا موقفهم من المشكلة الى بعرضها ، وما اذا كان قبولهم له وادراكهم لمعناه وفهمهم لما يحمله من حل للموقف ، سيؤثر على سلوكهم وتصرفاتهم فى المستقبل .

اننا بالطبع يمكن أن نجيب على كثير من هذه النقاط ، اذا كان فى استطاعتنا أن نشهد الأداء ، وأن نشارك فيه ، وبذلك قد نستطيع أن ندرك أن المؤدى مثلاً حريص فى أدائه على إيجاد علاقة حميمة بين النص الذى يؤديه وبين الخبرة والمفاهيم التى استقرت لدى المستمعين اليه ، ومن ثم يمكن أن يدفعهم الى اتخاذ موقف عقلى أو عاطفى تجاه المشكلة المعروضة والاسلوب الأمثل للتعامل معها وسوف يكون

من الطبيعى أن نتوقع بعد ذلك أن الناس سيتذكرون الى حد كبير الأسلوب الذى قدمه النص للتعامل مع المشكلة ، سواء قبل ذلك منهم بالاستحسان أو الاستهجان . وعلى ذلك فإن النص هنا يقوم بدور مهم للغاية هو عرض نموذج من الأفعال التى يمكن اتباعها ، والتى اتبعت من قبل ، سواء عن طريق الدعوة الى تقليدها ، أو تجنبها .

ان هذا الموال الذى قدمناه له جاذبيته الخاصة التى لا شك فيها ، لأنه حقيقة فنية من ناحية ، ولأنه واقع سلوكى من ناحية أخرى . وكلا الأمرين مهم لاقناع المستمعين بقبول النص وما يمثله ، والقبول هنا هو الخطوة الأولى فى عملية التخييل أولاً ، ثم التوجيه ثانياً .

وهذا النوع من التحليل يشير الى أننا فى حاجة الى مزيد من البحث والتحليل للعروض الشعبية وللمؤدين ومجتمع الأداء ، والتى لن تفهم جميعها دون ادراك للواقع الاجتماعى الذى تنشأ فيه أو تقدم من خلاله . ولكن هذا

اننا فى مثل هذا التحليل نهتم بالصور التى قدمها النص ، وعلاقات هذه الصور ببعضها البعض . وسوف نلاحظ أن كل صورة منها تكون وحدة وظيفية تحتاج منا الى فهمها ومعرفة دورها ، فى اطار الصورة الكلية التى يقدمها لنا النص .

ونحن فى هذه الحالة نركز انتباهنا على مضمون النص أكثر من تركيزنا على طريقة أدائه وتقديمه ، ومن ثم لا نعرف شيئاً عن المؤدى والمستمعين ولا عن الأسلوب الذى أثر به النص

(٣) صاحب : الصديق . الى : الذى ، يفوتك : يتركك . يقن : أيقن ، تأكد . على الى فات : على ما مضى أو على من تركك . بيطيير وبيعل : يطير عالياً . همت : همم . يقعد : لا يمكن أن يأكل جيفة أو شيئاً نتناً .

لا يعنى أبدا أن نركز اهتمامنا على هذه الجوانب وحدها ، لأن ذلك سيمنعنا من فهم العلاقة بين الماثورات واستخداماتها • اننا فى واقع الأمر لا نحتاج الى معرفة هذه الجوانب فحسب بل نحتاج أيضا الى معرفة أسباب بقاء نصوص معينة ، واختفاء أخرى ، ومدى تأثير هذه أو تلك

وينبغى فى النهاية أن نشير هنا الى أن التركيز الأساسى فى دراسة الماثورات الشعبية ينبغى ألا يتوقف عند دراسة الأنواع والأنماط الشعبية شكلا ومضمونا فحسب ، بل ينبغى أن يمتد ليشمل النوع وما يحيط به من ظواهر ، وما يرتبط به من علاقات ، يؤثر فيها ، وتؤثر فيه •

ان الماثورات الشعبية يمكن أن تكون أداة للاستمرار ، أو أداة للتغيير ، فما يمكن أن استخدمه لابرهن على أن أشياء معينة يجب أن يحافظ عليها كما هى لأن فى ذلك مصلحة لى وتحقيقا لهدف معين أسعى اليه ، سيستخدمه غيرى أو آخر لكى يحقق به تغييرا سلبيا ، أو ايجابيا تبعا لما يهدف اليه • ولا يستطيع أحد أن يجادل فى أن الفولكلور أو الماثورات الشعبية لها أبعاد وجوانب متعددة ، أهمها هذا التكامل واللقاء بين البعد الذاتى ، والبعد الجمعى وهو ما يجب التنبه اليه ، لكى نصل الى فهم أعمق للظاهرة ذاتها وأعنى بها الماثورات الشعبية فى تجلياتها المتعددة •

مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية •

المشغولون بالسحر في مجتمع اليوم

دراسة في ملامح التغير

دكتور محمد الجوهري

السحر والتغير :

المعتقد الشعبي السحري كما نعرف هو أكثر عناصر التراث الشعبي مقاومة للتغير وأعصابها استجابة للتجديدات ، وأميلها الى الاستمرار والثبات . وهذا ليس صفة « سحرية » غامضة ، ولكنه أمر مفهوم يمكن تبريره ، فهي أمور خبيثة في صدور الناس ، وإذا خرجت للممارسة اليومية أو أفصححت عن نفسها في سلوك ، فإن ذلك يكون على استحياء شديد ، وبين الفرد ونفسه ، أو بين المرء وخواصمه ، أو في دائرة محدودة أشد التحديد . وهي لا تكون في العادة محلا لكثير من الحوار والجدل بين المرء ومن يعيش معهم ، ولا مجالا للتقييم والتمحيص . ولكنها تتجمع في صدر من يؤمن بها ، حتى تتركز ، ثم تنطلق في صورة سلوك ، وتؤدي بشكل « خاص » ، أو سريع متعجل ، تحيطه في أكثر الأحيان امارات رهبة وعلامات حرص زائد .

بها موضوعا على جانب عظيم من الأهمية والطرافة في آن . ولا يمكن عقلا أن نتصور موروثا إنسانيا لا يتغير ، ولذلك نسجل في البداية هذا التحفظ العام ، وهو أن التغير في هذا المجال بطيء وشاق وعسير ، ولكنه موجود ، وعلينا أن نجتهد لنضع أيدينا عليه .

فالمعتقد السحري ليس بضاعة معلنة ، يمكن أن تتعرض لرياح التغير بسهولة ، ولذلك خضعت - أكثر من غيرها من عناصر التراث الشعبي - لنظريات الاستمرار ومقولات الثبات . من هنا تصبح دراسة التغير الذي بطراً على هذا النوع من المعتقدات وعلى الممارسات المتصلة

وتعود أهمية رصدنا للتغير فى مجال المعتقدات السحرية الى أنه مؤشر لعدد من مظاهر التغير وعوامله وعملياته الدائرة فى عدد من مجالات الحياة الأخرى فى المجتمع . فالمعتقدات هى مؤشر الحياة الاجتماعية والثقافية ، والكشف عن التغير فيها اسهام فى فهم التغير فى خارجها وفيما حولها .

عناصر دراسة السحر :

ولكن كيف نتصدى لدراسة التغير فى هذا الميدان الواسع المعقد ، خاصة وأنه ينطوى على جوانب متعددة ؛ أولها ممارس السحر أو الساحر أو المشتغل بالسحر ، ثم العميل أو المواطن الذى يلجأ الى هذا الساحر ، ثم الأساليب والأدوات والوسائل والعمليات التى يتذرع بها الساحر لاجداث التأثير المطلوب فى العمل أو من أجل العميل (أى المعرفة السحرية وتكنيك الممارسة السحرية) ، وهناك نظرة المجتمع الكبير الى أطراف هذه العلاقة ، وهناك الأغراض التى توظف فيها تلك الممارسات السحرية ... الخ .

ولن يتسع هذا المقام الا لدراسة جزئية واحدة فقط من هذا المركب نلتقطها لتركز عليها الضوء فى محاولة لتتبع التجديدات التى طرأت عليها . وقد اخترنا بعض الجوانب المتصلة بالمشتغل بممارسة السحر موضوعا لدراسة التجديد .

أهم الدراسات المعاصرة :

وقد تصدت طائفة من الدراسات العلمية الحديثة لدراسة المشتغلين بالسحر فى المجتمع المصرى المعاصر ، بعضها خص موضوع السحر باهتمامه وعنايته مثل دراسة د . سامية الساعاتى بعنوان **السحر والمجتمع** ، القاهرة ، ١٩٨٢ ودراسة منى الفرنوانى ، وموضوعها : « **دراسة انثروبولوجية لتغير المعتقدات الشعبية السحرية فى مجتمع محل مصرى . دراسة لمدينة المحلة الكبرى** » (رسالة للحصول على الماجستير من كلية البنات جامعة عين شمس اشرف دكتورة علياء شكرى ، القاهرة ، ١٩٨٤) . وبعضها

الآخر درس السحر ضمن طائفة من المعتقدات الشعبية ، مثل دراسة على المكاوى ، وموضوعها ، « **المعتقدات الشعبية والتغير الاجتماعى ، دراسة ميدانية على قرية سيف الدين بمحافظة دمياط** » ، (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة اشرف محمد الجوهري ، القاهرة ، ١٩٨٢) وأخيرا دراسات كاتب هذه السطور عن السحر سواء فى دراسته الأولى (عام ١٩٦٦) أو فى آخر تلك الدراسات والمنشورة فى كتابه **علم الفولكلور** ، الجزء الثانى دار المعارف ، ١٩٨٠ . ودراسات أخرى متعددة لا حاجة بنا الى حصرها فى هذا المقام . وسوف أركز فى مقالى على عرض ملامح التغير التالية فى شخصية ممارس السحر وجوانب أدائه لعمله وعلاقته مع جمهوره .

١ - السحرة الشباب :

الساحر التقليدى الذى عرفه مجتمعنا ، بل وأغلب المجتمعات فى شتى أرجاء العالم ، هو الشيخ المتقدم فى السن ، الذى يجاوز الخمسين أو ما حولها . وهو يحمل الى جانب وقار السن وقار الخبرة والحنكة فى معلوماته وممارساته السحرية ، ورصيذا كبيرا من الحكايات « والأسرار » والكرامات .

ويمكن القول بأن تلك الصورة العامة مازالت صادقة وصحيحة فى خطوطها العريضة ، ولكن طرأ عليها ظاهرة جديدة هى دخول بعض الشباب (أحيانا دون العشرين ، وان كان هذا نادرا ، ولكن دون الأربعين فى أحيان أكثر) الى صفوف محترفى الممارسة السحرية .

ويحدثنا على مكاوى فى دراسته عن عدد من الشباب الذين احترفوا ممارسة الأعمال السحرية فى سن دون الخامسة عشرة ، ويحدثنا تفصيلا عن عدد منهم تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين عاما . وهى حقائق جديدة تماما على ميدان الاشتغال الاحترافى بالسحر . (أنظر صفحة ٤٩٠ وما بعدها من رسالته المشار اليها) .

وتحدث منى الفرنوانى فى دراستها عن حدوث تغير جذرى فى مهنة السحر يتمثل فى اتجاه الشباب الى مزاوله السحر كمهنة .



وصف مجرى العمل السحري بدقة وبكثير من التفاصيل ، مما تتأكد معه خبرتهم ، ويتدعم به موقفهم .

والشباب نتيجة هذا التعليم أكثر اعتمادا على استخدام العقاقير والمواد الطبية الحديثة مما يجعل لتدخلهم ، خاصة في حالات معينة ، لا تغيب عن فطنة القارئ ، أثرا فعلا وملموسا ، يضاف بدوره الى رصيدهم ويدعم مكانتهم . . . وهكذا .

والشباب - أخيرا وليس آخرا - أقرب الى فهم واستيعاب طبيعة التغيرات التي تعتور مجتمعنا المعاصر ، فهم أقدر من الكبار على فهم مشكلات اليوم الملحة ، وطبيعة الأزمات التي تواجه العميل « الآن » ، فهم لذلك أقرب الى العميل ، وأكثر راحة بالنسبة له وأكثر نجاحا معه . ولعل ذلك يقدم بعض التفسير لتلك الظاهرة الجديدة الغريبة على هذا الميدان بالذات ، حيث لم يكن يعرف الناس سوى الساحر « الشيخ » . . . وكما قلت من قبل ، فإن تلك المكانة التي حظي بها الشباب لا تقدر في قدرة الكبير « وسره » . ولكن التغيرات الحديثة أفسحت للشباب مكانا الى جانب الشيخ لينزل معه الى سوق الاحتراف .

٢ - الساحر المتعلم :

تتفق كل الدراسات السابقة على أن الغالبية العظمى من محترفي السحر هم من

وتضرب مثلا بساحر ذائع الصيت في مدينة المحلة الكبرى بدأ دخول ميدان الاحتراف وهو في الخامسة والعشرين ، وكان وقت اجراء بحثها قد بلغ الأربعين من عمره وأصبح يتمتع بشهرة واسعة ونجاح كبير . كما تحكى عن امرأة مشتتلة بالسحر دون الثلاثين من العمر .

هذه أمور تعد في عالم السحر من المستحدثات تماما ، ولم تكن تخطر ببال أحد منذ ربع قرن مضى . فممارسة السحر مرتبطة « بالشيخ » ، لغة وعمرا في واقع الأمر . فما هي عوامل هذا التحول ؟

نحن نتحدث دائما عن تداخل العناصر الشعبية في نسيج الواقع المعاش - وأن ما نجره من فصل بينها انما هو من أجل الدراسة وليس فصلا حقيقيا ، كذلك الحال في تحليل هذه الظاهرة . اذ لا يمكن أن نفهم حقيقة هذا التحول الا في ضوء المستحدثات الأخرى . كيف ؟

فالشباب أكثر تعليما ، وهو ما يعنى لدى عملاء السحرة اليوم أنهم أكثر علما ، فبوسعهم أن يدعموا امكانياتهم الذاتية أو الموروثة أو المدعاة (حسب الأحوال) بالرجوع الى أهيات الكتب السحرية ، واستخدام أكبر عدد ممكن من المصطلحات والمفاهيم السحرية ، مما يساعد ولا شك على ايهام العميل . كما يساعدهم في

الأميين أو أشباه الأميين . دلت على ذلك دراساتنا الأولى ، كما أكدته دراسات زملائنا وتلاميذنا من بعد .

وقد تصدم هذه الملاحظة البعض ، اذ يتساءل كيف يتعامل مع كل هذه التفاصيل الفنية ، من عناصر وأشياء ومسميات أرواح وكائنات . . الخ وهو الأمي أو شبه الأمي ؟ والاجابة على ذلك أنه كان ممكنا في ضوء الاكتساب الشفاهي للمعرفة السحرية ، فهو « يحفظ » عن أب أو معلم أو زميل قديم . وقد يخدم نفسه ، ويوسع دائرة نشاطه « بفك الخط » ، بحيث أنه عادة لا يكتب سوى بعض الحروف ، وفي القليل كلمات كاملة ، ولكنها قليلة جدا والمران عليها سهل ميسور .

ثم لانسى أنه كان يتوجه الى جمهور من الأميين ، فليس في الأمر أى مشكلة على الإطلاق ، ولم يثر هذا الأمر تعليقا ولا استنكارا من أحد . ويكفى أن نتذكر أن بعض كبار المتعلمين يلجأون أحيانا الى سحرة أميين أو أشباه أميين « يكتبون » لهم حجابا أو تحويطه ، أو حروفا وأسماء تمحى ويشربون ماءها . . الخ .

كان هذا هو النمط الشائع ، أما اليوم فقد زاحمه نمط جديد من السحرة المحترفين ، وهم اما تلاميذ في المدارس ، وأحيانا المعاهد الدينية الأزهرية ، أو المدارس الفنية الثانوية ، أو ما هو أعلى مستوى من ذلك .

فيتحدث على المكاوى عن تلاميذ في مدارس اعدادية وثانوية وثانوية أزهريّة دخلوا الى ميدان الممارسة عن طريق القراءة ، سواء الكتب أو المخطوطات ، المورثة عن بعض أقاربهم أو التي يستعيرونها من زملائهم أو من المكتبات العامة . . الخ .

ومن ليس تلميذا بالفعل ، فإنه حصل قسطا من التعليم المنظم سواء في التعليم الثانوى أو الفنى أو الدينى .

وتتحدث منى الفرنوانى عن بعض السحرة المحترفين الحاصلين على درجات علمية من معاهد التعليم (ليس في السحر طبعا !) . وهي

تصرخ هنا صرخة لها مغزى عميق : « ان التغير الذى حدث بالمدينة - المحنة الكبرى - والمتمثل فى اقامة الصناعات قد أثر أيضا على الجوانب اللامادية ، ومنها النسق الاعتقادى السحرى » (صفحة ٢٦٤ من دراستها) .

وهى تربط ظاهرة دخول المتعلمين الى ميدان الاحتراف السحرى بعدد من الظواهر المستحدثة الاخرى فى هذا الميدان اذ تلاحظ أنه : « تبع دخول المتعلمين مهنة السحر حدوث تغيرات أخرى تتمثل فى صغر عمر الممارس ، وتغير أماكن مزاوله المهنة ، واتجاه هؤلاء الممارسين الى استخدام علمهم وتوظيفه فى محاولة نشر المعتقد . فالتعليم قوة اقناع وتأثير ، وقوة علم ومعلومات ، وقوة فهم وتفاعل ، كلها أسلحة يمد بها التعليم صاحبه خاصة فى ميدان يقوم برمته على الاقناع والتأثير وفهم العميل والتفاعل معه . ان انتشار التعليم - مازال على استحياء حتى الآن - بين السحرة المحترفين انما يمثل دعما للمعتقد السحرى فى البيئة المصرية المعاصرة ، وسوف نرى من خلال حديثنا عن بعض المستحدثات الأخرى فى فقرات تالية أن هناك عوامل جديدة متعددة تتضافر لبث روح جديدة فى المعتقد السحرى فى مجتمعنا اليوم .

ولكن هل يقتصر الأمر على هذا ؟ ان التعليم ليس مجرد موصول الى ساحة الاحتراف ، ولكنه سبيل الى مزيد من دعم المعرفة السحرية وفتح مزيد من آفاق ومجالات العمل السحرى نفسه .

تحكى لنا منى الفرنوانى عن أحد السحرة المحترفين الذين درستهم من المتعلمين الذى يحرص على مداومة الاطلاع على المؤلفات السحرية « ليتمكن من اجراء ممارسات أكثر تعقيدا ، ومحاولة الوصول الى حل المشاكل التى يصعب على الممارس الأمي الوصول اليها » . وهذا الساحر المحترف حاصل على دبلوم لاسلكى ، ويبدل الآن جهودا جادة لتحقيق أقصى درجات الاتصال بالسحر السفلى ، وطلب من الباحثة كتبها حول الموضوع (بشرط أن تكون مكتوبة بخط اليد) لأنه يرغب فى التوصل الى صناعة الذهب بمساعدة الجان السفليين .

ويمارس بذلك نوعا من التعليم الذاتى بأدق معانيه .

وقد سجلى هذه الحقيقة خاصة لدى السحرة الشباب والأوفر حظا من التعليم كل من على مكافى ومنى الفرنوانى ، كما دلطنا عليه خبرتنا الشخصية مع بعض الحالات الحديثة .
ولكن هناك بطبيعة الحال طرق أخرى



ونلاحظ بهذه المناسبة أنه برغم الاعتقاد السائد من أن السحرة فيما مضى كانوا أكثر مهارة وأقوى قدرة من سحرة اليوم ، فإن بعض الناس يرى اليوم أن الممارس المتعلم الذى يعتمد على الكتب أكثر دراية ، وسره أقوى وأنفع ، من الممارس الأمى ، ويقولون عنه انه « قارئ وبحره واسع » (كما سجلت ذلك منى الفرنوانى فى دراستها صفحة ٢٦٥) .

٣ - الساحر والكتاب :

المقصود هنا كتاب السحر ، والمراد ابرازه هو طبيعة العلاقة « المعلقة » بين الساحر المحترف وكتاب السحر . ففى جميع الأحوال ، أو على الأقل فى أغلبها ، هناك علاقة بين هذا المحترف وبين كتاب سحرى ما . ولكن هذا الرجل كان يصر دائما على انكار هذه العلاقة ، فالخبر اليقين عن حقيقة الحالة يأتى من الأرواح ، وهم الذين يطلعونه على موقف العميل ، وسبب مشكلته ووسائل علاجها . وقد يتوسل الى ذلك بالاستشارة أو فتح الكتاب ، أو عمل المنديل .
الخ .

المهم أنه حريص كل الحرص على ألا يبوح بأنه يعتمد فى معارفه السحرية على كتاب أو كتب بعينها . وكان ساحر الأمس اذا سئل عن كيفية اكتسابه معارفه السحرية وعن مصدر خبرته التى يمتلكها أرجع ذلك الى الوراثة (ليس المقصود طبعا الوراثة الفيزيائية ، ولكن وراثة الخبرة والمعلومات عن أب أو معلم) . وهذه الوراثة تتم عن طريق التلقين الشفاهى أساسا ، وقد يدعمها ويصاحبها اكتساب بعض الكتب السحرية القديمة والاطلاع عليها . ثم هناك « الكشف » ، والعلاقة مع العالم « السفلى » . الخ . كما سنوضح فيما بعد .

الجديد أن الساحر المحترف اليوم لا يتنكر للعلاقة بينه وبين الكتاب ، ولا ينكر فضل الكتاب عليه . ولا عجب - فى ضوء التراث المعروف - اذا وصله هذا الكتاب بالوراثة عن والد أو استاذ . ولكن العجب العجيب أن يلجأ الى مكتبة عامة ليستعير منها بعض المؤلفات السحرية ، ويتم ذلك بمبادرة شخصية منه ،

« ومشعوذين » تكتب الصحف عن كشفهم والقبض عليهم يتذرعون في عملهم بالتسجيلات الصوتية ، خاصة امكانيات التسيير والايقاف الذاتى أو المبرمج ، والفيديو ، والتحكم فى الاضواء الكهربائية (باشعالها وايقافها ، وتلوينها ، وتشكيلها .. الخ) وكثير مما لسنا فى حاجة الى حصره .

وتخبرنا منى الفرنوانى عن ساحر محترف يظل خارج الحجرة التى تجرى فيها الممارسة السحرية والتى يجلس فيها العملاء ، ثم تحدث فرقة وأصوات عالية وتتنابير بعض الأدوات الموجودة فى الغرفة التى تجرى فيها تلك الممارسة . وقد يجعل « العمل يسقط فى حجر » صاحبه وهو جالس .. وهكذا . وهو فى جميع الأحوال ينبه عملاءه الى أنه لم يكن موجودا بالحجرة ، وأن ماحدث انما حدث بتأثير عزائمه وتلاوته وكتابته .. فيقرر الجميع ويسلمون .

ويحدثنا على مكاوى فى دراسته (صفحة ٥١٧ وما بعدها) عن استخدام الجبر السرى فى كتابة الاعمال السحرية ، وممارسة هذه الالاعيب داخل قاعات المدرسة الثانوية . فهناك يحركون العرائس الورق ، والحجارة والطباشير وهم جالسون فى أماكنهم . (مما نجم عنه فيما بعد أن أصبح مدرسو ومدرسات هؤلاء التلاميذ السحرة يلجأون الى هؤلاء التلاميذ لقياس الأثر والبحث عن حلول المشكلات ، وتتم جلسات الاستشارة داخل قاعات الدراسة أو فى فناء المدرسة) .

ان ذلك ليلقى لنا الضوء على الدور المهم الذى تلعبه المستحدثات التكنولوجية فى مجتمع اليوم . فعملاء اليوم ليسوا جميعا من الأميين ولا من البسطاء ، وخبرتهم بالحياة والناس ليست محدودة كما كانت فى الماضى ، والساحر المحترف محتاج الى قوة الابهار ليلقى فى قلوبهم الرعب أو يحقق لديهم الاقتناع بقواه الخارقة وقدرته على تغيير نظام الأشياء .. الخ .. كما أن وقته اليوم محدود ، كذلك وقتهم ، لاهم يستطيعون التردد عشرات المرات ، ولاهم قادرون على

للحصول على الكتاب : قد يرثه عن والده أو عن قريب ، وقد يشتريه من المكتبات العادية أو من الموالد ، وقد يستعيده من أحد الأصدقاء . (وتحكى منى الفرنوانى عن ساحر شاب أقام صلة عاطفية مع فتاة ، أخبرته فيما أخبرته بأن والدها كان يمارس مهنة السحر ، وأن لديه كتب حول هذا الموضوع قد تركها ومات . فدفعه حب الاستطلاع - دون أى نية الى الاحتراف فى بادئ الامر - لطلب الكتب . وبدأت العلاقة مع السحر ، حتى وصلت الى الاحتراف) .

والمهم أن نؤكد فيما يتعلق بهذه النقطة أن ظروف الحياة المعاصرة قد أبرزت هذه الوسيلة وأفسحت لها دورا كبيرا فى وصول البعض الى طريق الاحتراف . فانتشار التعليم ، وانتشار الطباعة والمطبوعات وسهولة الحصول عليها ، ووجود المكتبات العامة .. كل ذلك جعل الكتب متاحة لمن يريد ويسرت أمام البعض أن يلج طريق الأسرار .

وعلىنا برغم كل هذا الحديث ألا نغفل الطرق الأخرى لاكتساب المعرفة السحرية الاحترافية كالتملذة ، والاتصال بالجن وطلب الاذن منهم ، فيؤذن له بالممارسة فى حدود ، والتلبس حيث تلبس الساحر روح جنى سفلى أو علوى تسخره للعمل وتساعد على تحقيق أغراضه فى خدمة العملاء .. الخ .

فنحن بحدثنا عن المستحدثات لاندعى أنها قضت على كل التراث القديم ، فهذا هو المستحيل ، ولكنها أوجدت ظواهر وأنماط لم يكن من الممكن تصور وجودها من قبل .

٤ - الساحر والتكنولوجيا الحديثة :

نحن نعيش عصر التكنولوجيا بلا جدال ، كل شئ حولنا تسيره الآلات ، وكل الآلات أو أكثرها تسيير نفسها ، أو يمكن التحكم فيها بالبرمجة أو التوجيه عن بعد .. الخ . تلك حقائق العصر ، نلمسها فى الفنون ، وفى الحروب ، وفى الصناعة ، وطبعا فى السحر .. ولكن كيف ؟

أننا نسمع كل يوم عن « دجالين »

الجلوس اليه ساعات وأيام ، وكذلك هو . وهذه الحيل والألاعيب عامل مساعد على ذلك .

ولكن التكنولوجيا الحديثة ليست كلها مجرد ألاعيب وليست كلها إبهارا فارغ المضمون وليست كلها دجلا فى دجل . . . انها يمكن أن تكون دواء فعالا ، وفيتامينات قوية ممتدة المفعول وعلاجا أكيدا لقصور جنسى ، أو حتى دواء مضمونا لعلاج آلام الأسنان أو الروماتزم أو التهاب الأعصاب . ذلك هو الوجه الآخر للتكنولوجيا الحديثة الذى يستغله السحرة المحترفون فى مجتمع اليوم لتحقيق أغراض عملائهم ، والتمكين لهم فى نفوسهم .

لقد أوضحت كثير من الدراسات أن شئون الجنس والعواطف هى أهم أغراض لجوء العملاء الى السحرة المحترفين ، خاصة من أجل فك المربوط . وفى هذا المجال بالذات يبرز دور العقاقير الطبية الحديثة (المشتراه من الصيدلية) ، حيث يقوم الشباب المشتغلون بالسحر بمعالجة الربط السحري (عجز الزوج عن ممارسة الجنس) بأعطاء حقن « برندالين » التى يحصلون عليها من الصيدلية ، وذلك بعد أن ينزعونها من غلافها ، ويحقنون بها المربوط فتهدأ أعصابه ، ويسترد قواه الجنسية . ولا ينسى هؤلاء السحرة الصغار أن يغلفوا هذه الحقن بغلاف سحري حاذق ، فلا تعطى الا فى جو سحري تملؤه العزائم ، وتصاحبه الادعية والالفاظ الغريبة على أسماع العميل ، سوريانية وعبرية . (أنظر دراسة على مكافى) .

ان عملية الربط من بين المظاهر المتصلة بالسحر التى يضطرد الاعتقاد فيها ، ولا تموت ، ويمثل العلاج الطبى « الحديث » مظهرا فريدا من مظاهر التحديث فيها ، الذى يكسب لها قوة اقناع ، وتأثيرا فى نفوس الناس ، فهذا الاستخدام للعقاقير هو بمثابة « تحديث » للممارسات السحرية يضمن لها الاستمرار والازدهار والحياة فى ظل بيئة جديدة متغيرة .

٥ - الساحر « الأفندى » (تغير الزى) :

الصورة التقليدية للمبلس الساحر المحترف هى لابس الجلباب ، أو الكاكولا ، أو فيما ندر الجبة والقفطان ، وغطاء الرأس هو الطاقية ،

أو العمامة على طاقية ، أو العمامة على الطربوش . وهذه هى قطع الزى التى يظهر بها « الشيخ » لدى الممارسة وأمام العملاء ، وقد يكون فى الوقت نفسه فلاحا أو عاملا زراعيا ، يرتدى الزى الملائم للعمل ، ولكنه يتخذ هذا الزى « الرسمى » أثناء العمل . (يستثنى من هذا الكلام عن الزى المشايخ - رجالا أو نساء - الذين تلبسهم بعض الأرواح ، فهذه الأرواح هى التى تحدد لهم ملابسهم ، أنواعها وألوانها وكافة تفاصيلها) .

ولكن هذا الزى التقليدى بدأ يتغير تغيرا جذريا نتيجة عوامل بارزة ، أهمها دخول فئة من الشباب الى مستوى الاحتراف وتمسك هؤلاء الشباب بالزى الافرنجى « البدلة » ، علاوة على سيطرة التحضر على المجتمع المصرى ، وألفة الناس رؤية البدلة أو الملابس الحضرية كل يوم ، فى الواقع وعلى شاشة التلفزيون . ويعنى ذلك أن الزى قد خرج من دائرة عوامل التأثير فى نفس العميل ، أو المساهمة فى رسم العلاقة بين الساحر وجمهوره ، فقد أصبح الساحر - كما رأينا - أقدر على التأثير فى ذلك الجمهور بأساليب أقوى ورموز ووسائل أكثر فاعلية . ويدلنا على مدى انتشار هذه الأزياء الحديثة مهاجمة السحرة الكبار فى السن لهذا الخروج على المألوف ، ويعبرون عن رأيهم بأن ذلك يفقد الشيخ هيئته ووقاره ومكانته فى نفوس الناس .

وبذلك أصبح من الميسور أن نقابل اليوم الساحر « الأفندى » بالبدلة الكاملة أو بالقميص والبنتلون .

٦ - الساحر الموظف :

المعروف من الدراسات المتاحة عن السحرة المحترفين ، أن الساحر المحترف اما أن يكون شخصا متفرغا لممارسة السحر ، أو أنه يمارسه الى جانب مهنة أخرى . والساحر المتفرغ دائما من أصحاب الشهرة والكسب الوفير .

أما غالبية المشتغلين أمس واليوم فهم سحرة « بعض الوقت » يمارسون الى جانب ذلك أعمال قراءة القرآن بأجر ، أو الخدمة فى المساجد ، أو الوعظ . . . الخ الأعمال المتصلة بعالم الحياة الدينية . وقد أشارت منى الفرنوانى الى

دون تميز) • بدأ بعضهم ممارسة السحر فى سن الثانية عشرة ، وكثيرون منهم فى الخامسة عشرة ، وبعضهم بعد ذلك بقليل •

والباعث لدى أصغرهم على دخول حلبة هذا السباق الخطر هى قصة حب لتلميذة زميلة ، أراد أن يتوصل الى قلبها بالأعمال السحرية ، وبدأ الطريق باحثا عن الحب ، وانتهى محترفا لممارسة الاعمال السحرية •

والغالب على دوافع اشتغال هؤلاء الصغار بهذه الأعمال هو المغامرات العاطفية وما يرتبط بها ، ثم تحقيق مكانة خاصة لدى زملاء المدرسة ، ثم بين المدرسين (نعم المدرسون !) وأخيرا لدى الجمهور العام • هكذا تتابع الحلقات لنجد قرية من قرى محافظة دمياط يتربع على عرش السحر الاحترافى فيها بضعة شباب بين الخامسة عشرة والعشرين •

واحد بدأ وحيدا فى البداية ، ثم أغوى زميلا له ، واجتمعا بعد ذلك عند زميل ثالث • والتقى الثلاثة بصبي رابع فى نادى الشباب بالقرية (!) عند اجتماعهم لممارسة الرياضة (حمل الأثقال) • وقادهم الرابع الى الطريق الحقيقى لاكتساب الخبرة والمعارف السحرية غير الكتب - التى كانت متوفرة بين أيديهم - وأقصد التلمذة على أحد السحرة الأطول باعا والأقوى سرا • فقادهم الى شاب هو الآخر طالب بالمعهد الدينى ، وكونت هذه المجموعة «فريقا» بالمعنى الصحيح ، توزعت بينهم الأدوار ، وأعطى لكل الدور الملائم له ، وفارقهم اثنان وتعاون الباقيان ومازالا لكى يدعم كل واحد منهما جهد زميله ويكمله (انظر صفحة ٤٩٣ من دراسة على مكاوى) •

وهؤلاء الشباب هم الذين يتذرعون بالوسائل التكنولوجية الحديثة من مؤثرات صوتية وضوئية وأحبار سرية وآلات وأدوية وعقاقير طبية وهم بالمقياس التجارى ناجحون ناجحون !

٨ - الساحر فى زيارة منزلية :

الساحر التقليدى يجلس عادة فى بيته ، فى

السحرة الذين يعملون موظفين وعمالا ، بل وعمالا صناعيين فى واحدة من قلاع الصناعة فى مصر (المحلة الكبرى) • واتضح أن نصف عدد السحرة المحترفين الذين درستهم كانوا عمالا فى مصانع المحلة الكبرى وقت اجراء البحث • كما كان من بين النصف الآخر نجارا وتمورجيا • الخ • بينما يحدثنا على مكاوى عن سحرة محترفين تلاميذ فى المدارس الثانوية أو الفنية أو المعاهد الدينية الازهرية • وهؤلاء سنتحدث عنهم حديثا مستقلا فيما بعد •

ولكن الطريف بالنسبة لهؤلاء الموظفين والعمال أن صفتهم تلك تمثل عامل جذب اليهم ، وتوسيع دائرة المترددين عليهم ، ووسيلة للعملاء لذيق كراماتهم « وأسرارهم » بين الناس • وكلها ضروب من العلاقات العامة التى تعمل على ازدهار عملهم ورواجه •

وتشير منى الفرنوانى الى أحد السحرة المحترفين الذى يعمل فى أحد المصانع بالمحلة الكبرى ، اذ يوضح هذا الشيخ أن شهرته فى ميدان العمل السحري ترجع الى زملائه فى المصنع ، « حيث مرض أحد الزملاء فى بداية تعلمه لمهنة السحر • فقرأ له بعض القراءات السحرية فشفى فى الحال ، وهلل زملاؤه ، وانتشرت شهرته فى المصنع الذى يعمل به منذ ذلك الحين » • (صفحة ٢٧٣) •

٧ - الساحر « التلميذ » :

رأينا أن الساحر المحترف كان ممن يرتبط بمجال الدين بشكل ما ، ولكنه هامشى عادة ، فهو ليس سوى فئة دنيا من أبناء هذا الميدان • ولذلك قد لانعجب أن يرتقى مستواه مع تقدم الحياة والبشر ، ويصبح الساحر المحترف واحدا من طلبة المعاهد الدينية • ولكن أن يصبح تلميذا بالمدرسة الثانوية أو الفنية ، فذلك تغير سريع وعنيف وغير متوقع ، لأنه مضاد للفكر الرشيد ولرسالة التنوير التى يحملها التعليم الى الناس •

تسجل دراسة على مكاوى عددا ليس بالقليل من تلاميذ المدارس الذين يحترفون ممارسة السحر (المقصود أداء العمل السحري بأجر أو بمقابل عيني أو خدمي ، ولمن يطلبه من الناس

نظرهم . ثم أنه في حالة اكتشافه يكون له أكثر من مخرج قانوني ينفي عنه أى جريمة (من وجهة النظر القانونية) .

ولا يمكن أن نقلل من أهمية هذا التجديد ودلالاته البعيدة ، لأن ممارسة السحر كانت ترتبط دائما برهبة المكان ، وسيطرة الخوف على نفس العميل ، وإيمانه بمكانة الساحر المحترف وسطوته . الخ . ولكن هذا الغموض وهذه المخاوف لم يكن من المعقول أو من الممكن أن تستمر في ظل المجتمع المعاصر المتفتح الذى تكشف فيه كل الأسرار وتفتحت كل الأستار بفضل التعليم من ناحية ، والديموقراطية من ناحية أخرى . الخ . ولذلك يمكن القول بأن هذا التغير أصبح بمثابة أداة لاطالة عمر الممارسة السحرية ووسيلة لاستمرارها في ظل ظروف جديدة .

٩ - « فيزيئة » الساحر :

أقصد الأجر الذى يحصل عليه الساحر المحترف نظير أدائه العمل ، سواء في بيته أو في بيت العميل . والمعروف أنك اذا سألت ساحرا محترفا كبيرا في السن عن أجره ، رفض الاعتراف بأنه يأخذ أجرا عن عمل ، لأنه يقدم « خدمة » ، وأنه لا ينتظر عليها أجرا . وقلة قليلة لا تأخذ أجرا فعلا . والمقصود أنهم لا يأخذون أجرا فوريا (أى يدفع عقب تقديم الخدمة السحرية) ، أو لا يأخذون أجرا نقديا (لأنهم يتلقون هدايا أو خدمات) ، أو ليست لهم « تعريفة » ثابتة محددة . أما الباقون فيتقاضون أجورا ، تتفاوت حسب متغيرات كثيرة (★) .

تلك هى أهم ملامح نظام دفع الأجر للساحر المحترف في ظل الظروف التقليدية ، وحتى الماضى القريب . أما الآن فقد شهد هذا النظام تغيرات لها دلالتها اذ أصبح المبدأ السائد لدى الجميع هو تلقى أجر عن أى عمل سحري يقوم به الساحر المحترف ، وأن هذا الأجر في تزايد

حجرة مخصصة لهذا الغرض ، تكفل له قدرا من الخصوصية مع عملائه ، وفيها بعض لوازم العمل كأدوات الكتابة ، والأوراق ، وأحيانا بعض الكتب ، والمصحف ، ومبخرة . الخ . والقاعدة المتبعة أن يلجأ اليه صاحب الحاجة ، وان كان من الممكن أن يستدعى هو الى بيت العميل في ظروف معينة ، خاصة حالات المرض الشديد .

ولكن السحرة الشباب اليوم يفضلون « الزيارات المنزلية » ، لأنه لم يتوفر لأحد منهم بعد ، البيت المستقل . بعضهم يمارس العمل في قاعة الدرس ، أو فناء المدرسة ، وأغلبهم يذهب الى العميل في بيته .

وقد سجل هذه الظاهرة الجديدة كل من على مكاوى في دراسته على القرية ، ومنى الفرنوانى في دراستها عن المدينة الصناعية . ولاحظنا استمرار تمسك كبار السن من السحرة بممارسة عملهم في بيوتهم حسب النظام التقليدى السائد ، واتجاه غالبية الشباب الى الانتقال الى بيوت العملاء .

وتسوق منى الفرنوانى في التدليل على ذلك أسبابا عدة منها : انتشار التصنيع والتعليم مما جعل الأفراد أكثر وعيا وادراكا ، ومن ثم أصبح اقتناعهم بالممارسات السحرية يتطلب أسلوبا مختلفا عن ذى قبل ، يقوم على قوة البرهان ووضوح اجراءات الممارسة السحرية (قدر الامكان) . ومن هنا كان اتجاه الساحر الشاب الى ممارسة عمله في منزل العميل لكى يعطى هذا العميل قدرا من الشعور بالأمان ، فهو في داره ، ولا يمكن بالتالى أن يخضع لأى خدع . ثم أن علاقة الألفة التى تنشأ بين الساحر والعميل تلعب دورها في اقناع هذا العميل بأهمية العمل السحري وجدواه . والأهم من ذلك أن وجود الممارس داخل منزل العميل يوفر للممارس نفسه أمانا قانونيا ، لأنها تخلع عنه صفة احتراف الدجل وتجعل تعقبه أمرا غير ميسور على رجال الشرطة ، ويقلل من خطره في

★ يتفاوت الأجر حسب مقدرة العميل ومكانته الاجتماعية والاقتصادية ، كما يتفاوت هذا الأجر تبعا لنوع المشكلة التى يعانى منها العميل وضخامتها أو تعقدها كذلك يتفاوت حسب طبيعة العمل السحري المطلوب ، فاجر حجاب أقل من الأجر المطلوب لفك عمل ، أو كتابة « حصن » أو تحويطة لمنع السحر . الخ .

والتنوير والحداثة ، فى ظروف كان المفروض أن
تطمس هذه المعتقدات السحرية ، أو تضعف من
قوتها ، ولكننا رأينا بوضوح كيف أنها تجدد
قوتها ، وتدعم وجودها وتستمر فى الحياة حتى
اليوم . ولا نريد أن نتشائم ونقول أنها تكسب
كل يوم أرضا جديدة « وعملاء » جدا .

علينا أن نتأمل - بعيدا عن هذا المقال -
عوامل هذا الاستمرار وديناميات هذا التجديد ،
هل تأتي من هذه المعتقدات من الداخل أو أنها
تحدث بفعل قوى خارجية ، أعنى من خارج
دوائر المشتغلين بالسحر .

هل لما تكتبه الصحافة اليوم ، خاصة الصحف
القومية الواسعة الانتشار دور فى هذا ؟ هل
فعلا أخذت وسائل الاتصال الجماهيرى دور
أجهزة التنشئة الاجتماعية التقليدية ، كالأسرة ،
وبدأت تعمل على دعم هذه المعتقدات فى نفوس
الناس . قد يقول قائل ان كتابة مثل هذه
التحقيقات عن كرامات هذا الولي أو الشيخ

مضطرد ، ليلحق الارتفاع المستمر فى الاسعار ،
شأنه فى ذلك شأن كل الخدمات . (دون أن
ينفى ذلك استمرار وجود الأجر العيني لدى
بعض الممارسين حتى اليوم) .

كما أن هذا الأجر يتجه الى أن يتخذ طابعا
موحدا ثابتا عند نفس « الشيخ » ، فلم يعد
يتخذ الطابع الفردى المتغير ، أى يتغير سعر
الخدمة فى ضوء شخصية طالب هذه الخدمة ،
ولكنه يصبح موحدا بالنسبة للجميع ، انه يتخذ
شكل « الفيزيطة » عند الطبيب .

والقاعدة أن يدفع العميل هذه الفيزيطة
الثابتة (فلكل ساحر طبعا تعريفته الخاصة ،
كالأطباء أو غيرهم) عند أول زيارة ، وهى
الزيارة التى يتم فيها عرض المشكلة ، وربما
الاكتفاء بتقديم المشورة الأولية ، أى العلاج المطلوب
أو المعالجة المطلوبة . أما اذا اقتضى الموضوع
تقديم المزيد من العلاج ، أو القيام بمزيد من
الأعمال السحرية ، أو اجراء المزيد من الزيارات
.. الخ ، فان كل خطوة يكون لها أجرها
(بناء على اتفاق خاص) .

فأجر الساحر المحترف له الآن ملامح
مستحدثة واضحة ، أنه يتجه الى أن يصبح
نقديا فى الأساس ، ويتخذ الشكل الثابت
المحدد ، وهو فى تزايد متصل لأنه كما أوضحنا
كافة الدراسات المعاصرة ، أصبح الأجر الذى
يتقاضاه الساحر هو مورد رزقه الأساسى وعليه
تعتمد معيشته هو وأسرته .

★ ★ ★

خاتمة :

وبعد .. تلك بعض ملامح التجديد المهمة
لدى المشتغلين بممارسة السحر فى المجتمع
المصرى ، عرضنا لها فى عجالة ، وهدفنا أن
نفهم بعض ما يجرى فى هذا القطاع المهم من
قطاعات ثقافتنا الشعبية ، وأن نخرج من هذا
الفهم بنتيجة عميقة الدلالة مؤداها أن المعتقدات
والممارسات السحرية تعمل على تجديد نفسها
وتطوير أساليبها لتغالب عوامل موتها ، وتمكن
لنفسها وسط ظروف معيشية اجتماعية
واقتصادية جديدة تتسم بمزيد من التعليم



مفاهيمنا ومسلماطنا كالتعليم والتنوير والتحديث
 .. هل يؤدي نظامنا التعليمي الراهن فعلا الى
 تنوير العقول ومجاربة الخرافة ودفع الجهل
 والفكر الغيبى غير المستنير ، أم أنه يمر بهذه
 العناصر المناوئة للتحديث - مرور الكرام ،
 ليدخل الى رؤوس المتعلمين كجزئيات وتفاصيل
 دون أن يقتحم عقولهم وقلوبهم كقوة تحديث
 وتنوير حقيقية .

على من يقع اللوم فى تجديد هذه القوى
 السحرية لقوتها ؟ ذلك السؤال ليس من
 اختصاصنا كدارسين لعلم الفولكلور ، ولكنه
 ثمرة جانبية لما نبذله من جهد ونتوصل اليه من
 نتائج . نطرحه على المثقفين ليتأملوه ، ويمعنوا
 النظر فيه ، ويرتبوا عليه النتائج الواجبة .

أو حتى « المشعوذ » مقصود بها توعية الناس
 وكشف هؤلاء المحتالين ، أو مجرد الاثارة
 واجتذاب القراء .. ولكن هل تسير أمور الناس
 بالنوايا الطيبة والأمنيات الحسنة ، أم أن العبرة
 بالنتائج الواقعية والآثار الملموسة .. فالواقع
 الأكيد أن كثيرا من عملاء المشايخ والسحرة
 يسمعون عنهم للمرة الاولى من الصحف ،
 أو يتأكد لدى الكثيرين منهم « سر » هؤلاء الناس
 الطيبين بما يقرأونه فى الصحف . فتلك
 الوسائل تلعب دورا مهما فى نشر المعتقد
 السحرى والممارسات السحرية ولكن لهذا
 الموضوع حديث آخر .

أم أنه يتعين علينا لكى نفهم حقيقة هذا
 التجديد ودينامياته أن نعيد فحص بعض

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

عادات
دورة الحياة
عند بلاكمان
في كتاب

« فلاحو الصعيد »

د. علياء شكرى

مقدمة :

كان يجرى بعض الحفريات والبحوث الأثرية عن التاريخ المصرى القديم . وقد امتدت الفترة التى جمعت فيها مادة كتابها ست سنوات من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٢٦ ، أى حتى قبل عام واحد من ظهور كتابها . ولذلك يتضح لنا أن مؤلفة الكتاب لم تكن تكتب انطباعات رحالة فى مجتمع غريب ، ولم تكن تدون فى هذا الكتاب مذكرات رحلة لها بين فلاحى الصعيد ، ولكنها كانت باحثة فولكلورية أنثروبولوجية محترفة تملك ناصية فن البحث الأنثروبولوجى وتحافظ على صلتها الدائمة بجامعتها وأساتذتها وزملائها فى أوكسفورد وفى المجتمع العلمى البريطانى آنذاك بشكل عام وليس أدل على ذلك من أن نشاطها البحثى هذا كان يتم بتمويل من بعض الهيئات العلمية البريطانية التى ذكرتها وقدمت لها الشكر فى مقدمة كتابها .

يعرض هذا المقال لجانب من كتاب «فلاحو الصعيد» الذى ألفته الأنثروبولوجية البريطانية الأنسة وينفريد بلاكمان ، ويحمل عنوانا فرعيا هو : « حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع اشارة خاصة الى رواسب العصور القديمة » (١) . وقد صدر الكتاب عام ١٩٢٧ - وقدم له الأنثروبولوجى البريطانى الكبير ماريت بمقدمة قرط فيها موضوع الكتاب ، ومؤلفته ، ومنهجها فى تأليفه . أما الكتاب نفسه فيجوز - عدا مقدمة المؤلفة - ثمانية عشر فصلا تغطى الحياة التقليدية لفلاحى الصعيد ، بجوانبها المختلفة ، تشغل نحو ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير ، علاوة على بعض الفهارس المهمة المفيدة .

والآنسة بلاكمان دارسة متخصصة للأنثروبولوجيا فى جامعة أوكسفورد - وكانت تحضر الى مصر برفقة شقيق لها

فنحن اذن لسنا بصدد عمل من أعمال الهواة أو الرواد ، ولكننا بصدد تقرير بحث علمي كتبه باحث محترف . وعلى هذا الأساس ستكون نظرتنا الى مادة الكتاب . فأول مزايا هذا الوضع أن العمل الذي بين أيدينا يدور في اطار محدد في غاية التحديد . فهو ليس عن الفلاحين المضربين ولكنه عن فلاحي الصعيد . وهو كذلك تحديد لجانب معين من جوانب حياتهم التقليدية . ثم هو ليس استعراضا تاريخيا شاملا ، ولكنه عرض لحياتهم المعاصرة فقط ، وقد أكدت المؤلفه ذلك في عنوان كتابها ، وفي مقدمته ، وفي كل فصل من فصوله . أما الاشارات الى أوجه الشبه بين الحياة المعاصرة والواقع التاريخي القديم فقد ضمنتها فصلا مستقلا في نهاية الكتاب .

ومع ذلك فأننا لا نعفي بلاكمان من الاتهام الرومانسي الذي لابد أن نتفق عليه في البداية . وهي أنها شرعت تجرى بحثها وفي رأسها فكرة طاغية عن استمرار الثقافة المصرية منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث . ولعل هذه الفكرة وسيطرتها الواضحة هي التي دفعتها لتعمق حياة هؤلاء الفلاحين الذين عايشتهم ، لكي تتمكن من التدليل عليها بشكل علمي .

ولكننا نقر في الوقت نفسه ، وبالوضوح نفسه ، أن بلاكمان لم تقع ضحية هذا الوجد ، أي أنه لم يؤثر على سلامة وصفها ولا أمانته . ولا على تحليلاتها ، ولا على اختيارها لموضوعات الدراسة . أما عن التزام الدقة في جمع المعلومات وفي عرضها فهي أمور نتوقعها من باحث متخصص ، ومع ذلك فقد أكدت لها المؤلفه في مقدمتها بوضوح لا لبس فيه ، حيث قالت :

« لقد بذلت أقصى الجهد كي التزم الدقة الكاملة في كل ما قررته في هذا الكتاب . فقد اعتنيت بالسؤال عن كل عادة أو معتقد تناولتها في هذا الكتاب واستوثقت منها قبل أن أدونها على الورق » . (صفحة ٩ من الكتاب) . ولكنها تطلب مع ذلك من اصديقاتها المصريين أن يراجعوا كل ما كتبه ، وأن يصححوا لها كل ما قد تكون أساءت فهمه ، ويكتبوا لها بذلك دون تردد . حيث أشارت بحق الى أن الباحث الميداني الأنثروبولوجي والفولكلوري مهما كانت درجته خبرته ومهما كان ثراء تجاربه في البحث من

الممكن أن يتعثر في فهم ظاهرة أو تحليل جزئية من جزئيات ثقافة المجتمع الذي يدرسه . ففي حياة كل شعب بعض الجوانب أو المناطق التي يمكن أن تظل مغلقة على أي باحث خاصة لو كان أجنبيا عن ذلك المجتمع . ولا شك أن ذلك تواضع من المؤلفه ، ليس بمستغرب على العالم المدرب الحبير .

وقد حظى موضوع العادات والتقاليد الشعبية بالجانب الأكبر من اهتمام بلاكمان . وقد كان من الطبيعي أن نجد هذا الموضوع ممتدا ومتشعبا يستحوذ على عدد كبير من فصول الكتاب . فقد تناولت العادات في الفصل الثاني عن النساء والأطفال ، وفي الفصل الرابع عن الميلاد والطفولة ، وفي الفصل الخامس عن الزواج والطلاق ، وفي الفصل السابع عن الموت - وفي الفصل السادس عشر عن الأعياد الدورية على مدار العام . تلك هي الفصول التي خصصت بأكملها لتناول العادات ، ومع ذلك فإن هناك فصولا أخرى - على امتداد الكتاب - جاءت بها اشارات متفرقة الى بعض العادات والتقاليد . ولذلك لا نبالغ اذا قلنا أن حوالى نصف مادة الكتاب مما يدخل ضمن موضوع العادات الشعبية .

ونظرا لضخامة الكم الذي قدمته من المعلومات عن العادات والتقاليد الشعبية فأننى سوف اقتصر في العرض التالى على تناول جزء منه فقط هو ذلك المتصل بعادات دورة الحياة ، مرجئة استعراض بقية موضوعات الكتاب الى مقالات أخرى .

أولا : الميلاد والطفولة :

لقد قدمت بلاكمان معالجة ممتازة لموضوع عادات الميلاد ورعاية الطفل وتنشئته على امتداد الفصل الرابع من كتابها « فلاحو الصعيد » . فبدأت بالإشارة الى مكانة الطفل في المجتمع المصرى بوجه عام ، وإلى اهتمام الأسرة كلها بالطفل ، وتفوق مكانة الطفل الذكر على الأنثى بصفة عامة .

ثم بدأت تستعرض عادات الميلاد ابتداء من ظهور أعراض الحمل . وركزت بصفة خاصة على الوحم فأشارت الى حرص الفلاحات على تعليق صور أشخاص ذوى وجوه جميلة والنظر اليها

تستعين بالغربال وهو يؤدى دورا أيضا فى عملية
السبوع .

وهناك بعض الممارسات التى تلجأ اليها المرأة
إذا تعسرت عملية الولادة ، من هذا أن تزحف
المرأة الحامل المتعسرة تحت جمل سبع مرات .
ومنها أيضا أن يغسل الزوج كعب رجله اليمنى
فى ماء وتشرب الحامل المتعسرة هذا الماء ، ثم
يلف القرية سبع مرات دون أن يكلم أحدا .
(أنظر صفحة ٦٧ من الكتاب) .

ومع أن المؤلفة قد أجادت فى وصف عملية
الولادة وشرحت اجراءات مواجهة الولادة العسرة ،
الا أنها أسقطت من اعتبارها عددا من الموضوعات
المتعلقة بالوضع مثل : علامات الوضع ، ودلالة
توقيت الوضع (العناصر التى يستبشر بها وتلك
التي يتطير منها) ، والطعام الذى يقدم للوالدة
والأذان فى أذن الطفل . . . الخ .

بعد أن يخرج الجنين من رحم الأم ، تقوم إحدى
النساء الموجودات بقطع الحبل السرى . وقد
اهتمت بلاكمان بتفسير المعتقد الشعبى الخاص
بالحبل السرى حيث يعتبر « الولد الثانى » أو
أنه طفل لم يكتمل نموه . وتلك ملاحظة مهمة
من بلاكمان لأنها تفسر لنا اهتمام الممارسة
الشعبية الشديد بالتصرف فى الحبل السرى
والخلاص . والحرص على رميها فى المياه الجارية ،
أو دفنها فى مكان بعيد . . . الخ . وتتبع المرأة
سلوكا معيناً إن كانت ترغب فى أن ترزق بطفل
جديد (وهى حريصة على ذلك دائما) . فى هذه
الحالة تدفن المشيمة تحت العتبة ، وتخطو فوقها
ثلاث أو خمس أو سبع مرات (أهمية الرقم
الفردى) لتدخل الروح فى جسدها وتلد مرة
أخرى . ويتم دفن المشيمة مع رغيف من الخبز
ورطل من الملح توضع جميعا فى وعاء من الفخار ،
وتغطى بغطاء من الفخار أيضا (يكون وعاء آخر
عادة) . ويدفن كل ذلك تحت أرضية البيت
لتجنب وصول القرينة اليه . (أنظر صفحة ٦٣
من الكتاب) .

بعد ذلك تتعرض الوالدة حديثا لعدد من
الممارسات والقيود التى تستهدف الحفاظ عليها
وعلى وليدها . وعلى رأس المخاطر التى تتعرض
لها هى ووليدها فى هذه الفترة عملية المشاهرة .

طوال مدة الوحم لكى تنجب المرأة أطفالا يشبهونهم
فى جمال الوجه والشخصية (٢) . والوجه الآخر
لهذا المعتقد أن تتجنب المرأة الحامل النظر الى
الأشخاص قبيحى الأوجه أو المشوهين ، خوفا من
أن يولد الطفل على نفس الصورة . كما كن يتجنبن
رؤية الميت خوفا من موت الطفل بعد ولادته
(صفحة ٦٢ من الكتاب) ويعرف المعتقد الشعبى
بعض الممارسات التى يجب أن تؤدى فى حالة
حدوث ذلك فجأة أو عن غير قصد من المرأة
الحامل . اذ يكسر العقد الذى ترتديه فى رقبته .
وتفرط حباته ، ويرش ماء على وجهها . ومع
خصوصية الملاحظات التى عرضتها عن الحمل والوحم
الا أنها أغفلت تماما الاشارة الى بعض الموضوعات
المهمة المتصلة بالحمل : مثل اعلان الحمل ،
واكتساب الحامل حقوقا جديدة بعد دخولها فى
الحمل ، والأعمال التى تتجنبها الحامل طوال مدة
حملها . وطبيعى أن العناصر الأدبية الشعبية فى
مدة الحمل لم تظفر منها بالاهتمام الواجب ، ومنها
على سبيل المثال الأغاني التى تغنى للحامل .

وقد حظى موضوع الوحم باهتمام بلاكمان
فأشارت الى الفكرة العامة للوحم ، والى خطورة
عدم الاستجابة لرغبات المرأة الحامل المتوحمة
حيث يظهر شكل المادة التى تتوحم عليها ولا
تحصل عليها على جسد الطفل الوليد . من هذا
مثلا أن تظهر ثمار الفاكهة على جسم الطفل .
فاذا توحمت على عنب ، تظهر على جسد الطفل
حبات عنب ، تتلون بنفس لون العنب فى موسم
ظهوره (صفحة ٦٢ من الكتاب) ، وذلك نقلا
عن أحد الاخباريين . أما هى نفسها فقد شاهدت
وحمة رمان على جسم طفل . وذكرت من الأشياء
المستهانة فى فترة الوحم : اللحم ، والعنب ،
والرمان ، والطين ، (ويسمى طين ابليس) .

وانتقلت بذلك الى الكلام عن عملية الولادة
نفسها . فلاحظت حرص أم الحامل وقرباتها على
مساعدها أثناء عملية الولادة ، واستعانتهم
بالقابلة فى بعض الأحيان . وأشارت الى أن
القابلة اذا حضرت فانها تحضر معها كرسى الولادة
(وقد نشرت صورة له ، دون أن تقدم له وصفا
دقيقا) . (صفحة ٦٣ من الكتاب) . واذا لم
يتيسر الحصول على كرسى الولادة ، فان القابلة

لهذا السبب يحظر أن تدخل على الوالدة حديثاً
أي امرأة فقدت وليدها حديثاً (خوفاً من موت
الوليد الجديد) ، وضرورة اخراج القطة التي فقدت
أبناءها في المنزل (والا مات الوليد أو انقطع
اللبن من ثدى الأم) ، وعدم الدخول باللحم على
الوالدة حديثاً قبل مرور ٧ أيام على الوضع
(وان حدث ذلك فإن على الوالدة حديثاً أن تخرج
من البيت وتغطي اللحم ثلاث مرات) كما يحظر
دخول الزوج غرفة زوجته الوالدة إلا بعد انقضاء
سبعة أيام على الوضع .

وان حدث وخولفت بعض تلك القواعد ، فإن
هناك ممارسات مضادة لعلاج ومواجهة الأخطار
التي تترتب على ذلك . فالمرأة التي يقل لبنها
تخرج لزيارة بعض الحجارة المقدسة في يوم
جمعة ، وتدعو ليعود لبنها يتدفق من جديد (٣) .
كما تصنع النساء صلباناً من العجين تعلقها النساء
الأقباط على جدران البيت لاختافة القرينة والأرواح
الشريرة بوجه عام . (صفحة ٦٩ من الكتاب) .
وتشير بلاكمان الى انتشار تلك الممارسة عند
الأقباط فقط .

ومن الطبيعي أن يمتد أثر السبوع بها يدور
حوله من طقوس ومعتقدات باهتمام المؤلف .
فالسبوع هو أولاً مناسبة تلقى الطفل أول حمام
في حياته ، لأنه يحظر غسل الطفل إلا بعد اتمام
سبعة أيام من عمره . والقابلة التي استقبلته هي
التي تقوم بعملية الحمام هذه وتجهز مياه
الاستحمام منذ الليلة السابقة على السبوع ،
فتوضع في إبريق خاص الى جوار الطفل والأم .
ويطلق على هذا الماء : « مية الملائكة » ، ويقصد
بالملائكة هنا قرين الزوج ، وقرين الزوجة .
وقرين الوليد . ويزين هذا الإبريق بزينات
تختلف في حالة الفتاة عن الولد . فبالنسبة
للولد يزين بالسبحة ويوضع عليه منديل أخت
المولود . وبالنسبة للفتاة يزين بعقد ذهبي .

ولا يغسل جسم الطفل كله وإنما يكتفى بيديه
ورجليه ووجهه فقط خوفاً من البرد . وقد يؤجل
حمام الطفل سنوات لهذا السبب . ونحن نستطيع
أن نتخيل طبعاً الآثار السلبية لهذا الاعتقاد
الخاطئ . والطريف أن نعلم أن الماء الناتج عن
هذا الحمام يعطى لأحد الرجال في سن والد
الطفل لكي يعيش الطفل عمراً طويلاً كعمر هذا
الرجل .

وفي عشية السبوع أيضاً توضع ثلاث سلال
في كل منها شيء من الملح وسبعة أنواع من الحبوب
وتترك كلها لتبيت في حجرة الوالدة والوليد .
وقد يوضع في أحدها خبز على شكل كعك
مصنوع من حلقات (شكل دائري مفرغ الوسط) .
وفي يوم السبوع نفسه يوضع الوليد وبعض
الحبوب في غربال ويحرك على نحو معين ، ثم ترفع
الحبوب ، وتتجول المرأة التي تحمل الغربال
بالطفل في المسكن وترش الحبوب وهي تردد
« الصلاة على النبي » . (صفحة ٧٩ من الكتاب) .
وتكون القابلة قد كحلت الطفل وألبسته عقداً
مكوناً من كيس به سبع حبوب وجزء من الحبل
السري وبعض الحبوب المأخوذة من السلال السالفة
الذكر .

ويوم السبوع هو يوم تسمية الوليد الجديد .

وعملية التسمية هي أهم وقائع هذا اليوم . وتميز
في حديثها بين احتفالات التسمية عند المسلمين
والأقباط . فالأقباط يحتفلون بذلك بتعميد
الطفل في الكنيسة ، ويتم الاحتفال بالنسبة
للبنات بعد بلوغها ثمانين يوماً من العمر ، والولد
عند بلوغه أربعين يوماً . وتشرح طقس التعميد
المتبع في هذا المناسبة (صفحة ٨٤ من الكتاب) .
أما بالنسبة للمسلمين فيختار الاسم الجديد
للوليد بإيقاد أربع شمعات تسمى كل منها باسم
معين مرشح لاطلاقه على الطفل ، وأحياناً تختلف
ألوان الشمعات الأربع ، فتكون كل منها بلون
مختلف عن الشمعات الأخرى . والشمعة التي
تبقى الى النهاية هي التي يختار اسمها لكي يطلق
على الوليد الجديد . وهذا الاسم هو الذي يبلغ
للسلطات كاسم رسمي ليقيد في سجل المواليد .
ولا يقام احتفال بعيد ميلاد الطفل إلا بالنسبة
للأطفال الذين رزق بهم أهلهم بعد انتظار طويل
وتتركز احتفالات عيد ميلاد الطفل في ذبح
ذبيحة ، واقامة وليمة للاحتفال وتلاوة القرآن
.... الخ .

وواضح أن بلاكمان قد أولت موضوع السبوع
اهتماماً ، وكتبت عنه كتابة مستفيضة وقدمت
فيه تفاصيل جديدة وإن أسقطت بعض
الموضوعات المهمة التي يتصل أغلبها بالجوانب
الأدبية والفنية : كأغاني السبوع ، والأسماء
الشائعة والمفضلة ، وأسماء التحقير ، والأسماء

المكروهة . . . الخ وكلها موضوعات ذات اتجاه أدبي لم تكن تتفق والاتجاه العام للباحثة .

يلي ذلك في الاهتمام عملية قص شعر البطن ،
أي قص شعر الطفل لأول مرة . وهي عملية تحاط
بكثير من الطقوس والقيود ، لأن الشعر كما نعلم
هو أحد مخلفات الانسان التي ترتبط بوجوده
ويمكن لمن يتحكم فيها (بالسحر) أن يتحكم في
الطفل نفسه ، وبالتالي يؤثر على حياته أو
مستقبله . والمتبع أن يقص شعر البطن ويوهب
لأحد المشايخ (إذا كان الطفل مسلماً) أو لأحد
القديسين (ان كان الطفل قبطياً) . وفي بعض
الأحيان يوهب شعر طفل مسلم لقديس مسيحي
والعكس بالعكس . وذلك من مظاهر تبادل
الاعتقاد في القديسين والأولياء بين المسيحيين
والمسلمين .

ولا يوجد سن محدد لقص شعر الطفل ، إذ
يختلف التوقيت من حالة لحالة ، ربما حسب
ظروف الأسرة . ولكنها عندما تتم تحاط بكثير
من القيود . فعند المسيحيين يقوم بقص هذا
الشعر الأقباط ، ويقوم بها أحد القساوسة
بنفسه .

وتصف بلاكمان مشاهدتها لأحد الاحتفالات
لقص شعر الطفل لأول مرة ، في إحدى قرى
الفيوم . وأشارت بصفة خاصة الى توزيع خبز
ولحم على المشتركين وعلى الفقراء . كما كان من
عناصر هذا الاحتفال الغناء والرقص والطبل
واطلاق الزغاريد . علاوة على أن الحلاق الذي يقوم
بهذه العملية يتقاضى مكافأة مالية كبيرة . ونجد
كثيراً من أوجه الشبه بين العناصر الاحتفالية عند
المسلمين والأقباط .

ويتم التصرف في شعر البطن الذي تمت حلاقته
بحذر شديد ، حيث يدفن بعناية بقرب مقام الولي
أو بالقرب من الكنيسة (صفحة ٨٦ من الكتاب) .
وإذا كان الطفل عزيزاً على والديه (كان يكون قد
ولد بعد طول انتظار ، أو ولد ذكراً بعد عدة
اناث . . . الخ) فان عملية قص الشعر تتم على
نحو مختلف . حيث يحدث أن يترك جزء من
الشعر دون قص (على هيئة شوشة في وسط
الرأس ، أو مقدمتها ، أو على الجانبين) . ويوهب
شعر الطفل لولي معين ، فلا يقص الا في مولد هذا
الولي . وإذا تعذر الوفاء بهذا النذر ، فان تلك

الحصلات تترك لقصها بهذه المناسبة عندما تتاح
الفرصة لتحقيق ذلك . وان كانت هناك تفسيرات
واحتمالات مختلفة وكذلك دلالات مختلفة لهذه
الحصلات . فترك خصلة أمامية في رأس الطفل
يعنى في الفيوم - على نحو ما تروى المؤلفة - أن
هذا الطفل وحيد . وذلك خلافاً لممارسة النذر
التي أشرنا اليها .

ومن أوجه الاختلاف بين ممارسات المسيحيين
والمسلمين في عملية قص الشعر أنها تتم عند
الأقباط في توقيت محدد ، بعد التعميد مباشرة .
أما بالنسبة للمسلمين فليس لها وقت محدد كما
أشرنا . (صفحة ٨٧ من الكتاب) . كما تسبق
عملية قص الشعر تحنية يدي الطفل وقدميه
قبل يوم الاحتفال بيومين .

وبعد أن تتم عملية قص الشعر لا بد من أن
يأخذ الطفل حماماً . ويرتدى طاقية خاصة ،
ويركب على ظهر حصان بالمقلوب (أى أن يكون
وجه الطفل موجهاً تجاه ذيل الحصان) ، وتصاحبه
الموسيقي الى أن يصل الى مكان الاحتفال في
البيت . وتشرح تفاصيل ذلك (أنظر صفحة ٨٨
من الكتاب) . ولم تنشر بلاكمان شيئاً عما يتبع
بالنسبة لشعر البنات . خاصة عندما يراد تكثيفه
أو جعله ينمو بغزارة ، كان يقص مرة لينمو بعد
ذلك غزيراً ، أو يدهن بطلاء أو نباتات أو عقاقير
معينة لتحقيق الهدف نفسه .

وهكذا نرى أن بلاكمان قد أجادت في عرض
كثير من العادات والمعتقدات الدائرة حول الميلاد
والطفولة ، وان كانت قد أغفلت الإشارة الى بعض
عناصر هذا الجانب من التراث : فهي لم تشر الى
تدريب الطفل على القدرات المختلفة ، كالمشي
والكلام ، ولم تناقش موضوع فطام الطفل ،
ولا عملية التسنين والظواهر المصاحبة لها ،
ولا ألعاب الطفل ، أو الحتان . وطبيعي أنها لم
تشر الى أغاني الأطفال ، سواء أغاني مهددة
الطفل ، أو تلك التي يغنيها الكبار للأطفال في
أثناء الملاعبة أو التي يرددونها الأطفال فيما بينهم
أثناء لعبهم .

ثانياً : الزواج

تركزت معالجة بلاكمان لموضوع الزواج والطلاق
في الإشارة الى سن الزواج ، وحرية الفتاة في

الاختيار ، والزواج المفضل ، وحفل الزواج ، وسهولة الطلاق وأسبابه .

ففيما يتعلق بسن الزواج لاحظت الحرص على تزويج الفتاة في سن صغيرة ، بل ان الارتباط يحدث أحيانا على تزويج أطفال عندما يكبرون ويبلغون السن المناسب . ولا تهتم الأسرة اطلاقا بالتناسب بين سن الزوجين ، فيمكن أن يتم تزويج الفتاة بـرجل في سن والدها أو جدها .

ولما كان الزواج يمثل رغبة عزيزة لكل فتاة ولأسرتها فان كل أسرة تلجأ الى اجراءات وممارسات معينة لتيسير زواج البنت التي لا يتقدم أحد للزواج منها أو يتأخر زواجها لسبب أو لآخر . ويأتى على رأس تلك الأساليب بطبيعة الحال اللجوء الى السحرة والمشايخ لعمل الأعمال التي تحقق هذا . (عرضت لبعض الأمثلة على صفحة ٩٠ من الكتاب) .

اما بالنسبة للزواج المفضل فابن العم هو أفضل زوج لأى فتاة ، اذا كان ذلك متاحا وممكنا وان لم توضح المؤلفة درجات القرابة الأخرى التي تلى ابن العم ، اذا لم يوجد أو تعذر الاقتران به لسبب أو لآخر .

وتناولت المؤلفة بالشرح المفصل اجراءات الخطوبة ، وحفل الزواج ، وارسال الجهاز ، وموكب العروس الى بيت العريس ٠٠ الخ (٤) . وانتبهت فى هذا العرض الى بيان الفروق بين المسلمين والأقباط من ناحية وبين الطبقات الاجتماعية وبعضها من ناحية أخرى . وشرحت كذلك الممارسات التي يقوم بها العريس مع أصدقائه لكي يلحقوا به فى الزواج ، أو يقومون هم بها معه لتحقيق الغرض نفسه . ولكنها أغفلت فى الوقت نفسه الكلام عن المهر ، ودور وسيط الزواج ، والمعايير التي يجب توافرها فى العروس ، والمواعيد التي يفضل فيها اجراء الخطوبة أو اتمام الزواج ٠٠٠ الخ .

وبالسهولة نفسها التي يتم بها الزواج ، بل بسهولة أكبر ، يمكن فض الخطوبة أو فض رابطة الزواج عن طريق الطلاق . وطبيعى أن يلفت هذا الموضوع نظر الباحثة باعتبارها تنتمى الى ثقافة مسيحية تقيم الطلاق تقييدا شديدا أو

تحظره تماما . وأشارت الى فرض الزوجة طلب الطلاق ، وأسباب ذلك كما استعرضت الأسباب التي تدفع الرجل الى تطليق زوجته ، وعلى رأسها عدم الانجاب باعتباره السبب الأول لهذه الظاهرة .

ثالثا : طقوس الخصوبة :

اذا كانت خصوبة المرأة لها كل تلك الأهمية ، لأن عقم المرأة هو سبب تطليقها غالبا أو سبب الزواج عليها ، فان من المنطقى أن تحظى **طقوس الخصوبة** بمكانة خاصة فى الممارسة الشعبية ، خاصة عند النساء . وهذا هو موضوع الفصل السادس الذى اقتصرت فيه بلاكمان على مناقشة هذا الجانب . وأشارت فى البداية الى انتشار طقوس الخصوبة فى كل ثقافات العالم ، وأنها نستطيع أن نرصد بعض ظواهرها منذ أقدم عصور التاريخ ، حيث تعتمد الحياة القبلية على القوة العددية للقبيلة وخاصة من الذكور . ولكن المصريين المحدثين يتميزون علاوة على هذا بالاهتمام العام بالخصوبة بحب الأطفال حبا شديدا ، والحرص عليهم أشد الحرص .

وتلجأ النساء الى عدد من الممارسات كي يرزقن بالأطفال ، فيحملن التوائم خاصة من الزجاج الأزرق (الخرزة الزرقاء) . وقد وصفت بلاكمان بعض تلك التوائم التي كانت عبارة عن بعض البقايا المصرية الفرعونية وتحملها النساء ويعتقدن فى قوة تأثيرها . (أنظر صفحتى ٩٨ - ٩٩ من الكتاب) .

كذلك تعتقد النساء فى قوة الآثار المصرية الفرعونية الأخرى كالأهرامات والمعابد وغيرها من الأطلال . فيذهبن اليها وتدور حولها السيدة العاقر سبع مرات . وأشارت بلاكمان الى أنها لا تدرك السبب فى ذلك ، ولم تستطع أن تحصل على تفسير معقول (٥) .

ومن الطبيعى أن قوة المشايخ والأولياء - والقديسين تلعب - فى نظر المعتقد الشعبى - دورا بارزا فى اكساب الخصوبة للمرأة العاقر ، أو المحافظة عليها بالنسبة لمن تملكها بالفعل . وكثيرا ما ترتبط مثل هذه الزيارات لأضرحة الأولياء بنذور معينة توفىها المرأة اذا تحقق لها

الصغير ، ويخلط بالماء ، ثم يشرب وفق قواعد معينة ، فيحقق خصوبة المرأة . وفي أحيان أخرى تستخدم المرأة أحد أجزاء الحيوان لتحقيق هذا الغرض . حيث تأخذ الأم التي تريد انجاب طفل آخر قطعة من جلد ثعلب وتلمسها برأس ابنها الوليد .

والمعروف دائما من دراسة علم الفولكلور أن كل ممارسة ايجابية يمكن أن يكون لها الوجه الآخر السلبي ، فكما أن هناك طقوسا للخصوبة . يعرف المعتقد الشعبي أيضا كثيرا من الممارسات التي تستهدف تعويق الانجاب ، أو منعه ، أو تأجيله . وقد أشارت بلاكمان في هذا الفصل الى بعض الممارسات التي يدخل فيها زيت الخروع ، أو تلجأ فيها المرأة الى الساحر (وذلك أساسا لعمل « عمل » يعوق امرأة أخرى عن الحمل . انتقاما منها) . ولكن الطبيعي أن طقوس تعويق الخصوبة أو التقليل منها أقل انتشارا من طقوس الاخصاب التي أسهبت المؤلفة في معالجتها فقدمت اسهاما حقيقيا في فهمها والقاء الضوء عليها .

رابعا : عادات الموت

قدمت بلاكمان معالجة كاملة لعادات الموت والحداد . وقد غطت موضوعها بالتفصيل (يمثل الفصل السابع كله من الكتاب) منذ وقوع حالة الوفاة حتى اجراءات الحداد . ولا عجب في ذلك فقد أدركت ، على الأقل من خلال ثقافتها الواسعة في التاريخ الفرعوني ، كما أدركت من خلال معاشيتها لواقع الفلاحين في الصعيد مدى احتفال المصريين بالموت واهتمامهم بطقوسه وما يدور حوله من ممارسات . ولا شك أن فهم موضوع كالموت يعد من أوضح الأمثلة على ما قصدت اليه بلاكمان في مقدمتها من أن فهم الحياة المعاصرة للمصريين يمكن أن يساعدنا على فهم الصور والنصوص الفرعونية التي نثر عليها فهما أفضل . فالثقافة الفرعونية قد احتفلت بالموت كما لم تحتفل به أي ثقافة أخرى في العالم (٧) ، ومن الطبيعي أن تلقى العادات نفسها اهتماما مماثلا من أحفادهم المعاصرين .

وقد بدأت بلاكمان استعراضها لعادات الموت بوصف المشيهد الذي يحدث عند وقوع حالة وفاة .

الانجاب . ويكون النذر عادة عبارة عن ملابس لتغطية ضريح الولي أو للتعليق بداخله ، أو شموع تقاد فيه ، أو زيت للمصباح الذي يضيئه ، أو نقود توزع عند ضريحه أو تقدم لخدمه . أو طعام يوزع عند ضريحه . . . الخ .

وكما أن هناك أولياء ميتون يعتقد أنهم قادرون على تحقيق ذلك فهناك أيضا أشخاص أحياء يتميزون بخصائص معينة يمكن التماس بركتهم لاكساب الخصوبة (٦) . وتشير بلاكمان الى أنهم كانوا يتبركون بها هي نفسها لهذا الغرض . (وهذا أمر مفهوم في ضوء أن المعتقد الشعبي يصفى على « الغريب » أو « القادم من بعيد » أو « المختلف » سمات وقوى فوق طبيعية) .

وتلعب القبور العادية دورا بارزا في هذا الصدد ، فالخضة التي تحدثها للمرأة العاقر أو « المتعوقة » تساهم في علاجها . ولذلك تتردد المرأة على منطقة المقابر ، وتخطى على مقبرة ، أو ميت ، أو بالذات طفل ميت ، سبع مرات لتحقيق هدفها في الانجاب . وقد قدمت بلاكمان تفسير الأهالي لهذه الممارسة ، اذ يعتقدون أن تخطيتها فوق جثة الطفل الميت تسمح بدخول الروح الى جسم المرأة مرة أخرى ، فيحدث الانجاب . (أنظر صفحة ١٠١ من الكتاب) .

ويرتبط بذلك الممارسة الدائرة حول الماء المتخاف عن غسل الميت ، حيث تخطيه المرأة العاقر أو تغتسل به للغرض نفسه .

ومن طقوس الخصوبة الأخرى اتباع أسلوب مختلف للدفن لتحقيق الغرض نفسه . من هذا مثلا أن يعمد الأقباط أحيانا الى دفن الطفل المتوفى في لحد ويهال التراب عليه لضمان الحصول على طفل جديد . أو دفن الطفل المتوفى في وعاء فخاري تحت أرضية إحدى الغرف لتحقيق الاخصاب .

وكما أشرنا من قبل الى الحجارة المقدسة التي تزار لمنع المشاهدة للمرأة الواضعة حديثا ، كذلك تزار تلك الأحجار للحصول على طفل . وتزورها المرأة يوم الجمعة وتؤدي عندها بعض الممارسات لهذا الغرض (أنظر صفحة ١٠٦ من الكتاب) .

وتدخل بعض أنواع النبات في طقوس الاخصاب ، حيث يؤخذ طلع النخيل الذكر

لم تتحدث عن خطوات العملية ، ولا على الأدعية والنصوص التى تنلى أثناء القيام بها ، ولم تشرح كيفية التصرف فى مخلفات الغسل (وان كانت أشارت فقط الى كيفية التصرف فى الصابون) . وتلك جوانب أساسية ومكملة للموضوع .

وتتبع عملية التكفين عملية الغسل . فتوضح لنا المؤلفة أنواع الكفن ، وألوانه ، وعدد القطع . وهى فى ذلك تلقى بالا الى البعد الطبقي ، والبعد الدينى . . . الخ المتغيرات التى تؤثر على عملية التكفين . والحديث عن الكفن يؤدى الى الحديث عن « الحشبة » أو النعش الذى يحمل عليه الميت من البيت الى القبر . وهذه الحشبة محور لعدد من المعتقدات والممارسات الشعبية ، وهى لذلك من القطع غير العادية فى القرية ، والتى يلتفت إليها أى دارس لحياة الفلاحين .

وبعد أن تكتمل عمليات تجهيز الميت تبدأ الجنازة . ويتصل بهذا الموضوع الكلام عن النعش وتزيينه ، وحمله ، وترتيب المشتركين فى الجنازة ، ومشاركة النساء وحدودها ، ومظاهر الحزن المختلفة التى يبديها المشتركون . وهى مظاهر حادة وكثيرة فى الصعيد : **فالنساء يصبغن أيديهن ووجوههن وأذرعهن بالنيلة وتضع المرأة الطين على رأسها وصدرها ، ويلوحن بالمناديل أو « الطرح » السوداء ، وتنطلق حناجرهن بالصراخ بأقصى ما يستطعن ، الى حد أن بعضهن يفقدن أصواتهن مؤقتا - بعد الجنازة من شدة الصراخ والعويل . (أنظر صفحتى ١١١ - ١١٢ من الكتاب)** .

ويتصل بالجنازة الكلام عن صلاة الجنازة ، فأوضحت مكانها وزمانها وكيفيةها . والكلام فيها محدد لأن الممارسة دينية فى طابعها العام وتفاصيلها وليست فيها اختلافات جغرافية ولا اجتماعية تذكر .

أما الموضوع المرتبط بالجنازة والغنى بالمعتقدات الشعبية فهو سرعة سير الجنازة ، أو كما يقولون سرعة النعش ، على أساس أنهم يتصورون أن السرعة أو البطء ان حدث فهو لثقل النعش أو خفته ، فهى رغبة الميت فى التعجيل بنزول القبر أو رهبته من ذلك وتخلفه وتقاعسه . ويعرف المعتقد الشعبى المصرى فى كل مكان حكايات

اذ يحرص المحيطون بالميت على اعطائه شربة ماء . ويسعدون لو تقبل ولو رشفة منها . ثم يقوم الموجودون عندئذ بعد أن يتحققوا من الموت ، باغلاق عيني المتوفى وفمه وربط ساقيه . ويعمد أهل الميت الى ذبح حيوان وتلطيف دمه على المكان الذى وقعت فيه الوفاة . ثم يوزع اللحم على الفقراء . أما من لا يستطيع شيئا كهذا ، فيكتفى بذبح فرخة ، وكذلك بالنسبة للأطفال تذبح فرخة أيضا . ولكنهم يحرصون فى جميع الأحوال على تلطيف مكان حدوث الوفاة بدم الحيوان أو الطير المذبوح . أما ملابس الميت فانها تنزع عنه قبل الغسل ، وتغسل وتعطى « للفقى » (استخدمت بلاكمان لفظ الفقى للدلالة على الشخص الذى يقوم بالغسل ، والتكفين وقراءة القرآن ، وهذا استخدام غير دقيق ، ولا بد من مراجعته ميدانيا) .

ومن الطبيعى أن يعقب ذلك مباشرة الاعلان عن وقوع الوفاة ، وتلك مهمة تتكفل بها بعض النساء الأقارب أو الجيران وكذلك بعض الندابات اللاتى يدرن فى شوارع القرية وهن يصرخن ويولولن رافعات أيديهن بمناديل سوداء ، أو زرقاء ، أو خضراء . وبعضهن يلف القرية سبع مرات لهذا الغرض . وبذلك تأخذ القرية كلها علما بواقعة الموت . فالصراخ هو الطريقة المعروفة لاعلان الوفاة ، ولم تشر بلاكمان الى طرق أخرى كالمنادى أو المؤذن (الاعلان من على مئذنة المسجد بأن فلان ابن فلان قد مات) . الخ . (أنظر صفحة ١٠٩ من الكتاب) .

بعد ذلك تبدأ عملية تجهيز الميت ، والتسلسل الطبيعى لها يبدأ بالغسل . ويحرص الناس عادة على الحصول على ماء الغسل من مصدر خاص (له قداسة أو بركة معينة) ، فيجلبونه من مسجد أو بئر مقدسة أو ترعة منسوبة لأحد الأولياء . وأشارت هنا أيضا الى أن الفقى هو الذى يقوم بالغسل ويحصل فى مقابل ذلك على ملابس المتوفى والصابون المتبقى من عملية الغسل . والطابع العام لعملية التجهيز هو ضرورة انجازها بأسرع ما يمكن ، لما نعلمه من أن « اكرام الميت دفنه » ، وكذلك لأن حرارة الجو فى صعيد مصر تحتم هذا الاسراع . وطبيعى أن نتصور أن بلاكمان لم تشبهه عملية غسل ، لأنها

المليس والمأكّل والعادات الشخصية والاجتماعية طوال فترة الحداد . وقد أشارت المؤلفة الى بعضها ولم تشر الى البعض الآخر . فلاحظت أن أهل الميت لا يوقدون نارا للطبخ طوال فترة الحداد ، ولكنها لم تشر مثلا الى القيود في الملابس (من حيث الألوان أساسا) .

وتعمد زيارة القبور من أبرز مظاهر تعبير الأحياء عن حزنهم على الميت وتذكيرهم لذكره . ويزور فلاحو الصعيد قبور موتاهم في اليوم السابع حيث يوزعون « الرحمة » باسم الميت (على روحه) على الفقراء ، وهي تتكون أساسا من خبز أو كعك . وهناك يدعون « الفقى » الى تلاوة القرآن مقابل حصوله على جزء من الرحمة وشئ من المال . وتكرر هذه الزيارة في اليوم الخامس عشر واليوم الأربعين .

وعلاوة على هذه الزيارات القريبة على تاريخ وقوع الوفاة ، هناك زيارات دورية تتم بعد ذلك بشكل منتظم ، طالما ظل الأحياء على وفائهم لذكرى فقيدهم . وتسمى مثل هذه الزيارة الدورية « الطلعة » على الميت . وتتم في العادة يوم الخميس أو الجمعة (بسبب الاعتقاد بأن روح الميت تحضر الى قبره في ذلك اليوم) . (انظر صفحة ١١٧ من الكتاب) . وتصحب النساء معها « الرحمة » ومعها شئ من سعف النخيل والحلويات عند الأغنياء . وهناك يدعون الفقى لتلاوة القرآن ، وقد تنهمك بعض النساء في تكرار مشاهد العويل والصراخ ، خاصة اذا كانت الوفاة حديثة العهد أو الميت عزيزا بشكل خاص . كما يناجين الميت ويسلمن عليه . وتستمر « الطلعة » نحو ساعتين أو ثلاث ساعات في كل مرة .

ومع اجادة المؤلفة في وصف الطلعة وتفصيلها ، الا أنها لم تتنبه الى القيام بهذه الزيارات في بعض المناسبات النورية المحددة على مدار العام . من ذلك مثلا حرص الناس (النساء خاصة) على الطلوع على ميتهم في أول رجب ، ونصف شعبان ، وعيد الأضحى ، وعيد الفطر . الخ ، وتقتصر بعض الأسر أحيانا على تلك الزيارات الدورية ، حيث لا تسمح لها ظروفها أو أوضاعها للطلوع الأسبوعي المنتظم . ولكن هذه الفترة جاءت دقيقة ومفصلة رغم هذه الثغرات البسيطة .

لا تنتهى عن النعوش الطائرة ، أو تلك التي تسمرت في مكانها كالصخر ولم يستطع الرجال زحزحتها لخوف صاحبها من أعماله القبيحة في الدنيا أو انتظارا لقدم شخص عزيز عليه لم يودعه (أم أو أب ينتظران وصول ابنهما ليودعهما . الخ) ويعرف المعتقد الشعبي أيضا عددا من الأساليب التي تهدف الى معالجة الموقف والانتفاء بالجثة في هدوء الى القبر . (من ذلك مثلا الدوران بالنعش عدة مرات بحيث يفقد الميت داخل النعش الاحساس بالاتجاه . فلا يعود يعرف أنه متجه الى القبر وذلك حسب التفسير الشعبي طبعا) .

بعد ذلك يدور الحديث عن القبر نوعه وشكله وهندسته . الخ . وقد لاحظت بلاكم أن شكل القبر ونوعه يختلف حسب طبيعة الأرض التي يبنى فيها القبر . فاللحد هو الشكل الشائع في الأراضي الصحراوية ، أما في الأراضي الزراعية وبالقرب منها فتبنى غرف تحت الأرض ، تختلف في حجمها ومساحتها ونوعية مبانيها تبعا للمستوى الاجتماعى الاقتصادى للأسرة . وفى حالة وجود غرف ، فان احداها أو بعضها تخصص للرجال ، ومثلها للنساء .

بعد أن تتم عملية الدفن ينتقل الموضوع تلقائيا الى الحداد وصور التعبير عن الحزن . فيلفت نظر الباحثة مظاهر الحزن الشديد الذى تبديه النساء من نواح ، ولطم ، وصراخ ، وأداء حركات ايقاعية منتظمة بالجسم . فوصفتها جميعا وصفا تفصيليا . وتستمر « المحزنة » في العادة سبعة أيام أو ثلاثة حسب الظروف . ومادة الاحتفال الرئيسية فى كال ليابة من ليالى الماتم هى تلاوة الفقى لبعض آيات القرآن الكريم (ويحصل فى مقابل ذلك على شئ من المال والسجائر والقهوة) .

وفى اليوم الثالث للوفاة يحضر العريف الى البيت لترتيل القرآن بهدف التأكد من خروج الروح من المنزل . (فى بعض المناطق الأخرى يحدث ذلك فى الليلة الأولى للوفاة ، وليس فى الليلة الثالثة) .

وتلتزم نساء الأسرة ورجالها ببعض القيود فى

تلك أبرز ملامح معالجة الأستاذة بلاكمان لموضوعات دورة الحياة في كتابها «فلاحو الصعيد» وسنحاول أن نغطي بقية موضوعات العادات والتقاليد وغيرها من موضوعات دراسة الفولكلور التي عالجها هذا الكتاب معالجة ممتازة في مقالات تالية باذن الله .

ويكفى أن نذكر لها - فوق ما سبق - التفاصيل والملاحظات الدقيقة التي أوردتها من ماتم الأقباط ومظاهر التعبير عن الحزن عندهم ، فهي اسهام علمي عظيم الشأن لم تلتفت اليه كثير من الدراسات التي تناولت عادات الموت .

(١) Winfried S. Blackman, The Fellhins of Upper Egypt, their religious Social and Industrial life to-Day with Special Reference to Survival from Ancient times», George G. Harrp and Company Ltd., London 1927.

(٢) وقد اشارت بلاكمان الى ملاحظة طريفة حيث كانت الفلاحات الحاملات ينظرن اليها كثيرا لكي ينجبن اطفالا على هيئتها وجمالها . انظر الفصل الرابع من الكتاب ، خاصة ص ٦١ - - ٦٢ .

(٣) اشار محمد الجوهري في دراسته للأولياء الى ان هناك صورا متعددة لتفديس الاولياء في المجتمع المصري ، فهناك الاولياء الاحياء والاموات ، وهناك الاولياء الرجال والنساء ، وهناك علاوة على الانسان تفديس لعناصر طبيعية : كالاشجار المقدسة (شجرة العذراء) ، والعيون المائية ، وبعض قطع الحجارة (بعض الاحجار المقدسة في المنيا) ، وبعض كهوف او مغارات الجبال ٠٠٠ الخ . انظر مزيدا من التفاصيل عند : محمد الجوهري علم الفولكلور . الجزء الثاني (دراسة المعتقدات الشعبية) ، دار المعارف ، ١٩٨٠ .

(٤) لم يكن تركيزها متوازنا في عرض مختلف الموضوعات او تناول مختلف عناصر حفل الزواج . فنها مثلا اسرفت في وصف رقص الفتيات في الحفل (الرقص الشرقي) ، وكيفية اداؤه وليس الفتاة التي ترقص ، وتحية جمهور الحفل لها ٠٠ الخ ولعل غرابته بالنسبة لها هي التي دعته الى ان توليه هذا الاهتمام الكبير ، الذي جاء أحيانا على حساب جوانب أخرى من الحفل لم تنسل حظها من الوصف والتفصيل . انظر مثلا صفحة ٩٣ من الكتاب .

(٥) ليست هذه الظاهرة سمة فريدة للقرى التي زارتها بلاكمان ، ولا هي مقتصره على المصريات المحدثات ، ولكنها معروفة منذ العصور الوسطى . وتسمى تماثيل الفراعنة أحيانا « المسايخت » (أى مخلوقات سخفها الله على هذه الحالة) ، كما يعتقد أن المعابد والهياكل الفرعونية هي مقر للجنان والنفوس والأرواح ، فهي التي شيدتها ، وهي التي يلتمسون منها النفع والمساعدة . انظر محمد الجوهري ، علم الفولكلور . الجزء الثاني ، دراسة المعتقدات الشعبية ، مرجع سابق .

(٦) من هذا مثلا الاولياء الاحياء ، او المجاذيب ، او ضعاف العقول ، او اشخاص عاديون ولكن لهم سمات معينة مثل ذلك الذي يكون عمه خاله ، انظر المرجع السابق لمزيد من التفاصيل .

(٧) من الواجب أن اردف تلك الحقيقة بملاحظة أخرى مكمله لها ، وهي أن المصريين القدماء لم يكونوا يهتمون بالموت في ذاته ، ولكن باعتباره هو المقدمة الطبيعية للدخول في ، عالم الحياة الأبدية التي سوف تستمر في اعتقادهم بعد المحاكمة العادلة في الآخرة الى ما لا نهاية . ومن هنا الاهتمام بالقبور ، وذلك بسبب الخرس الشديد على الجثة لكي تعود اليها الحياة . ومادام الانسان سيعيش من جديد ، فهو في حاجة الى ثروته وزهده وأشياءه الخاصة ، فالقبر هو مكان المحافظة على كل هذا . وقد كشفت الدراسات الحديثة للدين الفرعوني أن المصري القديم كان يهتم بالموت من أجل الحياة التي ستأتي بعده وتقوم الى الأبد . وذلك خلافا لما كان يزعم في الماضي من تأكيد اهتمامهم بالموت وحسب ، فذلك يعطى بطبيعة الحال صورة مغايرة للحقيقة ، انظر مزيدا من التفاصيل عند علياء شكرى ، عادات الموت في مصر ، عرض في كتاب المؤلفة نفسها ، التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوربية - دار الثقافة - ١٩٨٠ .

في قرية
أعطو الوقف



عبد العزيز رفعت

قرية أعطو الوقف هي إحدى قرى مركز بنى مزار - محافظة المنيا . وهي قرية متوسطة المساحة متوسطة عدد السكان ، يعمل معظم أهلها بالزراعة ويندسفرهم الى الخارج على العكس من أهالى بعض القرى المجاورة ، بها الآن الى جوار المدرسة الابتدائية مدرسة اعدادية وبنك قرية وجمعية تعاونية ، ووحدة صحية ونادى ريفي . ولأهلها علاقات وثيقة بالمدينة ونسبة التعليم بها منخفضة قياسا الى بعض القرى الأخرى .

★ ★ ★

يستخدم فى بعض قرى مصر كمهدىء للآلام المعوية ، كما اكتشف العلماء - داخل قبر رمسيس الثالث - ثلاث بذور لنباتات كانت تستخدم لهذا الغرض هي بذور نباتات البشنين واللفاح والخشخاش كما كانوا يستعملون أيضا نشارة خشب الأرز للتغلب على الامساك وجذع شجرة الرمان للقضاء على الدودة الوحيدة ، والكولشيك لعلاج النقرس ، والخردل لتفادى الجنون ، والثوم لمقاومة العفن وزيت الخروع لتنمية الشعر ، كما كانوا يستخدمون من العقاقير ، عسل النحل مع مرارة الثور وكبدته ، ودهن بعض

لئن كنا الآن لا نستطيع بحال أن نحدد البدايات التى أخذ فيها الانسان يتعامل مع الأمراض الا أن بعض المحفوظات من أوراق البردى المصرية ، وبعض النقوش والصور ومنها الموجود على معبد الدير البحرى بالأقصر ، تؤكد أن قدماء المصريين كان لديهم معلومات كثيرة عن التداوى بالأعشاب والعقاقير الطبية الشعبية المستخلصة من النبات أو الحيوان . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، تحضير منقوع بذور « أبو النوم » المعروف علميا باسم « الخشخاش » كمسكن للآلام ، ولا يزال هذا المشروب حتى الآن

الحيوان ودمه ، وألبان البقر والحمير والماعز والنساء وغير ذلك مما لا تفي بحصره هذه العجالة ، وكما مارس القدماء من المصريين هذه المهنة ، وخاصة كهنتهم ، مارسها الهنود الأقدمون أيضا وبرعوا فيها ، ومنهم على سبيل المثال الحكيم « سرسوتا » الذي اشتهر في هذا المجال كما أن حكماء اليونان ، ومنهم الكثيرون الذين أخذوا عن مصر القديمة ، قد وضعوا المؤلفات في التداوى والعلاج منذ القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد ، وأشهرهم في ذلك : أبقرات ثم ديسقوريدس وأندروماكس الأصغر ، ورأس البغل الملقب بجالينوس ، أما في بابل فقد اشتهر « دويدرس البابلي » الذي هذب المفردات اليونانية ونقلها الى السريانية ثم جاء « اسحق بن حنين النيسابوري » فعرب اليونانيات والسريانيات وأضاف إليها مصطلح الأقباط . ثم جاء الحكماء العرب فزادوا على هذه المؤلفات ، وتوسعوا فيها عن طريق الاختبار والتجريب وفي مقدمتهم الشيخ الرئيس « ابن سينا » والامام محمد ابن زكريا الرازي . ومن اليونان انتقل الطب الى أوروبا ، ولقلة المعلومات المتاحة عن مصر في ذلك الحين ، اعتبر كثير من علماء الغرب أن أصل حضارتهم هي حضارة الاغريق ، جاهلين أو متجاهلين الأصول الحقيقية لهذه الحضارة الاغريقية ، ولقد لعبت الفتوحات والحروب ، والاتصال الثقافي بين الشرق والغرب دورا مهما في هذا المجال اذ تبودلت الخبرات والأفكار والعلاجات ، وفي القرن الخامس عشر كثرت المؤلفات عن التداوى والعلاج وزدادت زيادة فائقة بفضل اكتشاف الطباعة في ذلك الحين ، فلما ازدهرت الكيمياء في بدايات القرن الماضي ، وصار باستطاعتها استخلاص الأملاح والأحماض وغيرها من المواد الكيميائية من مصادر عضوية وغير عضوية بدأ الطب الشعبي في الانحسار مفسحا المجال شيئا فشيئا للتداوى بالكبسولات والأقراص والأشربة والمساحيق وغير ذلك من الأدوية العصرية للطب الحديث .

وهذه الأسماء التي أوردناها من الحكماء والمطبيين ، والفلاسفة والسيمايين ، كانوا علماء تلك العصور ، وكان ينظر إليهم من قبل العامة بالاحترام نفسه الذي ننظر به الآن الى رجالات عصرنا من صيادلة وأطباء وكيميائيين وعلماء ، وفي الوقت الذي كان فيه العامة يتعاطون النباتات والأعشاب والوصفات الطبية الشعبية الأخرى ، كما تواترت إليهم من أسلافهم لعلاج ما يصيبهم من أمراض ، كان هؤلاء العلماء ينظرون في كليات هذا العلم وكيفيته ، وقوانين افراده وتركيبه ، وما ينبغي أن يكون عليه الدواء ، وأوصاف المقطع والملين ، واسمه ، وماهيته ، وأصله ومرتبته ، ودرجته ، ونفعه ، وضرره ، ودفع هذا الضرر بغيره تركيبا أو مزجا أو اتباعا أو ابدالا أو غير ذلك مما لم يكن في علم العامة ولا في مستطاعهم ، وكما أخذ هؤلاء العلماء عن العامة أدويتهم وعقاقيرهم وبحسوا فيها وزادوا عليها وقالوا بحرارتها أو برودتها ويوستها أو رطوبتها ، ودرجات ذلك ، وكيفية عمله في الطبائع والأمزجة وصلاحية الحار للبارد والرطب لليابس والعكس ، بما يمكن ادخاله تحت باب العلم أو بداياته ، أخذ العامة عن العلماء كذلك ، ما صلح من أدويتهم وعقاقيرهم ووصفاتهم ، وأدخلوه في ثقافتهم بما يتناسب وهذه الثقافة ويتسق مع أبنيتها ، بالحذف أو الاضافة أو التعديل أو التبديل أو غير ذلك .

الاتجاه الى الطب الشعبي :

بعد أن ازدهرت الكيمياء واستطاعت أن تحلل النباتات والأعشاب لمعرفة المواد الفعالة فيها واستخراجها منها أو تركيبها كيمائيا من مصادر أخرى غير عضوية بدأ الطب الشعبي في مناطق كثيرة يتراجع سريعا في وجه هذا المد العلمي الجارف . وكان من المفروض أن يتجه العلماء - خاصة في الدول النامية - الى المواد الطبية الشعبية التي تم اختبارها تقليديا خلال عدة أجيال متتابعة دون أن تؤدي الى أية مضاعفات جانبية .

التي تجعل من طب المستقبل أقل تكلفة وأكثر رحمة .

- الممارسات الحية الشائعة للطب الشعبي :

١ - أمراض الرأس :

(أ) تقوية الشعر وتطريته وتسويده .

تستعمل النساء لتقوية الشعر وتطريته بعض الزيوت العطرية التي يجلبونها غالبا من محلات العطارين ، أما لتسويده ، في حالات الشيب المبكر ، فانهن يستعملن مربوب الحناء مع مسحوق قشور الباذنجان الأسود ، حيث تجفف قشور الباذنجان في الشمس وتندق جيدا ، وتخل ، وتضاف الى الحناء بالقدر نفسه ، ثم يرب هذا المخلوط بالماء ، وأحيانا يضاف اليه قليل من زيت الزيتون ، ويفرك به الشعر جيدا ، ثم تلف الرأس بقطعة من القماش وتترك ليلة كاملة ، بعدها تغسل بالماء ، ويكتفى بالعجائز في ذلك بالحناء فقط سواء لتقوية الشعر أو لتسويده وفي هذه الحالة يكون لون الشعر بنيا يميل الى الاحمرار . أما الرجال فلا يهتمون مطلقا بشعرهم من هذه الناحية .

(ب) قمل الرأس :

تنحصر هذه الظاهرة في حدود ضيقة جدا ويستعمل في مكافحتها الكيروسين مع مشط عريض من الخشب يسمونه « الفلاية » ذي أسنان رفيعة في جانب . وأسنان أسمك في الجانب الآخر ، يوضع المشط بجانبه الرفيع في الكيروسين ويمرر في شعر الطفل « فيهيح السبان (١) » ، ويخرج مع المشط ، فيقتل بظاهر ظفر الابهام على وسط المشط المستعرض .

لتحديد نوع المواد الكيماوية بها وكميتها وامكانية استخلاص هذه المواد واستخدامها في العلاج بما يوفر على هذه الدول الملايين من الدولارات التي تنفقها على استيراد الدواء من الخارج ، ولعلها النظرة غير المشفوعة بالاحترام لكل ما هو شعبي . هي التي ندفع ضريبتها الآن ، وسنظل ندفعها ، ما لم نصحح هذه النظرة ونتجه الى هذا الكنز الشعبي الثمين ، لمعرفة أسرارها ، واستكناه رموزه ، واستجلاء خوافيه ، وهو أمر قد سبقتنا اليه دول كثيرة متقدمة ، راحت تنظر الى طبها الشعبي نظرة سديدة وصائبة ، ففي الصين مثلا يعالجون بعض الأمراض الآن بالأعشاب دون الخلاصات علاوة على استخدامهم للابر الصينية في العلاج والتي تعتبرها الصين نوعا من الطب الشعبي الذي يميزها ، وفي فيتنام حوالى ٨٠٪ من العلاج يتم بواسطة الطب الشعبي ، وفي باكستان هناك أكثر من ٣٦ ألف ممارس يعالجون مرضاهم بواسطة الطب الشعبي . وهؤلاء الأطباء الشعبيون قد تخرجوا في كليات للطب تسمى كليات الطب الشرقي ولهم مجلس قومي على غرار المجالس القومية المتخصصة للطب العصري . وفي شيكاغو يجري الاستعداد على قدم وساق في جامعة « الينوى » لعصر العودة الى الطب الشعبي والعلاج بالعشب ، ولعل منظمة الصحة العالمية (W.H.O.) بما عقدته من مؤتمرات للطب الشعبي ، وبما بذلته من جهد للترويج له على الصعيد العالمي ، وبقرارها الحضيف الذي حثت فيه الحكومات على اعطاء قدر كاف من الأهمية لهذا الفرع من التطبيب وبما أنشأته من وحدات بحوث طبية حيوية معنية بشئونه في « مكسيكو » وبما تنوى انشاءه في المستقبل من هذه الوحدات ، تكون بذلك قد مهدت الطريق ، وصوبت النظرة الخاطئة الى الطب الشعبي ، مما يحفز العلماء الى تناول مواده بالتحليل الكيماوي ، لتحديد الجزء الطبى فيها ، والمواد الفعالة بها ، والأسماء العلمية والشعبية لها ، والأمراض التي تعالجها ، وفلسفة وطرق علاجها الشعبي ، وغير ذلك من الأمور

٢ - الدماغ :-

(أ) الصرع :

عند الإصابة بهذا المرض يتم اللجوء الى الطبيب أولا فان تعذر الشفاء أو زاد المرض بصاحبه ، ظنوا أنه من فعل العفاريت « فدور الطب الحديث هنا هو الكشف عما اذا كان هذا المرض عضويا أم غيبيا » فالعفريت - على ما يعتقدون - يعنف بالمريض اذا ما تعرض داخل جسده لمحاولات العلاج المادية ، ولذلك يلجأون الى شيخ معروف يتولى أمر اخراج هذا العفريت الذي تلبس المريض . ولكل عفريت نوع خاص من الاجراءات ليس هنا مجال الحديث عنها .

(ب) الاغماء :

يستعمل في ذلك البصل أو النوشادر ، وأحيانا الكولونيا - اذا توفرت - لتنبيه المغمى عليه وافاقته ، فاذا ما تكرر الاغماء لجأوا الى الطبيب . وقلة هم الذين يلجأون الى الأعمال السحرية ككتابة حجاب أو خلافه في هذه الحالة .

٣ - العيون :

(أ) الرمد الصديدي :

ويعرفه العامة بالرمد فقط وفيه تغسل العينان المصابتان بمغلي الشاي الدافئ عن طريق قطعة من القطن ثم يوضع على العينين شمع مبلول وتربطان بقطعة من القماش ، ويشيع في القرية أن من يصاب بالرمد لا تكون أمه قد كحلته بعصير البصل والليمون بعد ولادته مباشرة .

(ب) التهاب العين « تورم العين المصحوب بالدموع » :-

وفيه تغسل العين المصابة بمغلي الشاي البارد عن طريق قطعة من القطن ثم توضع فوقها قطعة من الطباطم بوجهها الداخلي وتربط بقطعة من القماش لمص الالتهاب .

(ج) بذلة العين (٢) :- وتستعمل في علاج هذا المرض خرزة مستديرة حمراء مثقوبة المركز ، يتخلل ثقبها خيط يربط حول الرأس بحيث تقع الخرزة فوق العين المصابة مباشرة . وتظل الخرزة هكذا معلقة حتى تشفى العين .

(د) العين المصابة من العرق (٣) :- ويتم علاجها بالتوتياء الحمراء التي تسحق - عند الطلب - في محارة مع قليل من لبن امرأة وتوضع في العين المصابة فتشفى .

(هـ) طرفة العين :- ويستعملون للعين « المطروفة » لبن المرأة تقطيرا . وبعضهم يستعمل القطرة الطبية لهذا الغرض .

(و) تقوية النظر :- ينصحون ضعاف البصر عامة بالاكثار من أكل الفجل والجرجير وابندونس .

٤ - الأذن :-

(أ) التهاب الأذن :- تعجن كمية من دقيق القمح بالعسل الأسود ثم توضع على موضع الالتهاب . وتترك حتى تشفى الأذن الملتهبة .

(ب) آلام الأذن :- وفيه يحضرون ورقة قابلة للتشرب «ورقة خوشه أو جلد كراميه» فيجعلونها على هيئة الدائرة ، ويصنعون في مركزها دائرة مفرغة على قدر الأذن المصابة ، ثم يضعون هذه الورقة في العسل الأسود

بابونج
ماتريكاريا
Matricaria Chamomilla



خشخاش
Papaver Somniferum



بعض
النباتات
المستعملة
في العلاج

ست الحسن
Atropa Belladonna



Malva Silvestris



خبثه

أنيسون
Pimpinella Anisum



بقدونس
Petroselinum Sativum



رجلة

Portulaca Sativa



البقدونس

Petroselinum Sativum



(ب) ألم الضرس : -

يستعملون لوجع الضرس فصوص الثوم المدقوقة جيدا ، حيث يضعونها على الضرس أو يمسحون الرجل (٤) أو يضعون قرصا من الاسبرين فوقه فيسكن ألمه .

(ج) التسنين عند الاطفال : -

يستعملون لذلك فصوص الثوم المدقوقة جيدا مع قليل من الملح ويدهنون لثة الطفل بهذا المعجون فيذهب ذلك بألم التسنين ويساعد على ظهور الأسنان .

٦ - الفم واللوزتان : -

(أ) تعفن الفم « البخر » .

يبيض المصاب بهذا المرض أوراق النعناع فيفيد ذلك في تحسين رائحة الفم . ولا يذهب بالبخر نهائيا . ولحساسية هذا المرض لا يذهب صاحبه الى الطبيب .

(ب) التهاب الحلق « الفوقانيه » .

يعتقد العامة أن التهاب الحلق لا يشفى كاملا الا اذا قامت امرأة ممن جاوزن سن اليأس بـ « حلقة » المريض بالبن والليمون ، فان لم تكن المرأة قد جاوزت هذا السن . فان الطفل المصاب به - يصاب بـ « الزغطة (٥) » بعد شفائه . فلا تكاد تفارقه .

(ج) التهاب اللوزتين عند الاطفال : -

تمس اللوزتان من الداخل بعصير الليمون مع البن بواسطة ريشة دجاجة « فروجة » فيشفى الطفل المريض .

(د) التهاب اللوزتين عند الكبار : -

تغلى الشبة في الماء حتى تذوب وتمس اللوزتان من الداخل بهذا المحلول بالطريقة السابقة ، وبعض العامة يبتلعون بيضة مسلوقة لهذا الغرض .

حتى تتشربه تماما فيدخلون الأذن المصابة في الدائرة التي صنعوها بمركز الورقة ، فتلتصق الورقة المتشربة بالعسل بالرقبة وجزء من الصدغ . ويتركونها هكذا حتى تشفى .

(ج) طنين الأذن : -

عندما تطن اذن أحدهم يضع سبابته في أذنه ثم يقول : « بسم الله الرحمن الرحيم » ثلاثا « أشهد أن لا اله الا الله » ثلاثا ، فيذهب الطنين .

(د) الدوار « الدوخة » : -

ولهم فيه تعليلان : الأول وهو ما يكون ناجما عن سوء التغذية وصاحبه يكون مصفر الوجه و « مروهق » أى مجهد الى درجة بالغة . وفيه ينصحون بمص القصب كثيرا على الريق وأكل الجزر والدسم والتزام الراحة .

أما الثانى الذى يكون صاحبه « همدان » أى يكون فى خمول شديد ، شارد الفكر ، ممتنع الوجه . فيكون ناجما عن السحر « معمول له عمل » فيذهبون بـ « أتره » الى أحد الشيوخ فيكتب له بعض الآيات القرآنية والكلمات الروحانية فى طبق صينى وبحبر أسود فتحمى هذه الآيات والكلمات للمريض بقليل من الماء فيشربه ويستمر هذا لثلاثة أيام متصلة فيشفى المريض وعند ذلك يكتب له الشيخ حجابا يعلقه للحفظ .

٥ - الأسنان : -

(أ) آلام الأسنان « نشر الاسنان » : -

تغلى أوراق الحبيزة فى الماء ، ثم يترك الماء حتى يصير دافئا ويستعمل مضمضة لتسكين الألم .

٧ - الحنجرة :

(أ) بحة الصوت : تغلى أوراق الجوافة فى الماء وتصفى ويستعمل الماء لذلك شربا ، أو التليو « البابونج » المنتشر الآن بالصيدليات ويستمر على أحد هذين العلاجين حتى الشفاء .

(ب) البلغم :

يستعملون لقطع البلغم منقوع لبان الدكر فى الماء لمدة ٢٤ ساعة ثم يشرب النقيع على الريق ، وفى أيام القصب يشوون القصب ويمصونه على الريق ، ويدامون على إحدى هاتين الوصفتين حتى ينقطع البلغم نهائيا . فاذا لم ينقطع أو بقيت منه آثار خلطوا الزنجبيل بالعسل الأسود جيدا وتناولوا من ذلك الخليط ملعقة كل يوم فيذهب ذلك بالبلغم تماما .

(ج) جلاء صوت المغنين والمقرئين :

استحلاب سكر النبات وشرب الأنيسون « الأيسون » .

٨ - الصدر والرئتان :

(أ) السعال « الكحة » :

مغلى الكراويا أو أوراق الجوافة الذى يشرب ساخنا أو منقوع لبان الدكر - السابق الذكر - اذا كان هذا السعال مصحوبا بالبلغم .

٩ - الثدى :

(أ) مدرات اللبن :

يقولون أن الفجل هو أكثر مدرات اللبن فاعلية ، لولا أنه يخلف رائحة فى اللبن قد يعافها الطفل ، وكثير من النساء رغم ذلك يستعملنه وبعضهن يستعملن لذلك الانيسون « الأيسون » أو السحلب .

١٠ - البطن والمعدة :

(أ) تحسين الهضم : - ويستعملون لذلك البصل أو الفجل أكلا فاذا ما كان الهضم ضعيفا جدا استعملوا مغلى الكمون الذى يستمر عليه المريض حتى يشفى .

(ب) ضعف المعدة « تحريش المعدة وتقويتها » .

يأكلون لذلك الجعضيض نيئا .

(ج) ألم المعدة :

ويستعملون لذلك القصب المشوى مصا .

(د) الحموضة « حمو المعدة » .

يأكلون لذلك السريس « الشيكوريا » نيئا .

(هـ) المغص المعدى « مغص البطن » .

يستعملون له مغلى الشيح أو الكمون ومنهم من يستعمل التليو « البابونج » .

(و) القيء والغثيان :

كان السائد منذ حوالى عشر سنوات أن يأكلوا لذلك الجعضيض نيئا وبعد انتشار زراعة الشمر فى القرية فإن جمعا غير قليل منهم يستعمل لذلك مغلى الشمر .

١١ - الأمعاء والكيس الصفراوى « المرارة »

(أ) المغص المعوى عند الاطفال :

ويستعملون له الأنيسون شربا أو مغلى أوراق النعناع .

(ب) المغص المعوى عند الكبار :

يتعاملون معه كالمغص المعدى تماما ولا فارق عندهم بين الاثنين .

(ج) عفونة الأمعاء « المصارين » .

يستعملون لذلك مقل البيض بالثوم أكلا

(د) غازات الأمعاء « الانتفاخ » :

يستعملون لذلك مغلي الكمون أو الكراوية الساخن .

(ي) ضعف الشهية :

يستعملون البصل أكلا مع الطعام لفتح الشهية .

(هـ) الديدان المعوية : مغلي اللبن بالثوم لثلاثة أيام متوالية على الريق فتسقط الديدان مع البراز .

(ك) الدوسنتاريا :

مغلي قشور الرمان المطحونة جيدا ، أو البن والليمون مع الامتناع في كلتا الحالتين عن تناول اللحوم والشحوم والزيوت النباتية ويكتفى في ذلك بالفول النابت أو المدمس بدون زيت أو العدس بدون سمن ويقولون أن هذا لا يقضى على الدوسنتاريا نهائيا . ولهم في ذلك علاج ناجع لاداعي لذكره لأسباب وجيهة .

(و) الاسهال عند الأطفال الرضع :

يستعملون لذلك مغلي الأرز المصفى الذي يترك حتى يبرد ويضاف اليه قليل من السكر ويعطى كرضعة للطفل .

(ز) الاسهال عند الكبار :

يستعملون لذلك مغلي قشر الرمان الجاف أو الأخضر أو طبيخ السلق .

(ل) الامساك . يشربون لذلك الماء البارد على الريق . فاذا ظل الامساك استعملوا زيت الخروع شرابا .

(ح) الاسهال المصحوب بقيء :

مغلي الشمر أو الكمون وقد سبق ذكرهما .

(م) المرارة :

ويستعملون لعلاج المرارة مغلي أوراق النعناع . وهو علاج يفيد فقط في ذهاب الألم .

(ط) الاسهال المنتن :

مغلي البيض بالثوم سبق ذكره .

الهوامش :

(٤) الرجله - بكسر الراء - نبتة تنبت بذاتها « شيطاني » على حواف المساقى في الحقول . أوراقها صغيرة خضراء داكنة . ذات أعناق تميل الى الحمرة تنصل بسوق صغيرة . ويقوم العامة عادة بطبخها كالسبانخ ويستعملونها للطعام .

(٦) السبان « بكسر السين » نوع صغير من القمل . وهم يقولون بأنه غيره .

(٥) يطلقون على « الزغطة » أيضا كلمة « الفهاقة » بضم الفاء مثلما تضم الزاي في « الزغطة » وكلمة « الفهاقة » هي الشائعة غير أننا ذكرنا « الزغطة » لعموميتها وقربها الى الفهم .

(٢) لا نعرف لهذا المرض اسما علميا ، ويعرفه أهل القرية بالاسم المذكور في المتن وفيه تكون العين شديدة الاحمرار « مرغوطة » يرتخي جفنها الأعلى بعض الشيء فلا يقدر صاحبها أن يفتحها باتساعها الطبيعي « مكسورة » وتأخذ حبة العين انحرافا ملحوظا غالبا ما يكون الى الخارج ولا يصحب هذا المرض ورم أو ألم من أى نوع .

المراجع :

١ - ابن قيم الجوزية « الامام شمس الدين ابي عبد الله محمد بن ابي بكر الحنبلي الدمشقي » .

(٣) يقول العامة أن العين تشم عرقا ليس لصاحبها فتحمّر لذلك احمرارا شديدا مصحوبا بألم واكلان وتنهمر منها الدموع بغزارة ولا يصحب ذلك أية أورام .

- الطب النبوي - حقه وعلق عليه د . عبد المحي أمين قلعجي - دار التراث - ١٩٧٨ .

استبيانات

العمل الميداني

■ الأزياء الشعبية ■

صفوت كمال

ان وضع استبيانات للعمل الميداني تتوافق مع طبيعة كل مادة من مواد المآثورات الشعبية ، هو أساس علمي من أسس تحديد مواصفات الموضوع المطلوب جمع مادته ، واستقصاء مواصفات العناصر المكونة له . وهو مرشد أيضا في البحث الميداني وبخاصة للباحثين الذين يتناولون جمع مادة موضوع محدد من موضوعات المآثورات الشعبية ، في قطاع محدد ومن قطاعات متنوعة أو متفرقة داخل المجتمع .

كما يضمن الاستبيان - في حد ذاته - الموضوعية في مجال جمع مادة الموضوع موضع البحث . كما يساعد أيضا مراكز البحث على تصنيف المادة المجموعة ، وتفريقها في البطاقات المخصصة لهذا الموضوع ، من موضوعات المآثورات الشعبية . علاوة على أن الاستبيان يساعد الدارس على فهم طبيعة المادة التي تم جمعها ميدانيا بواسطة غيره من الباحثين ونوعية الأسلوب الذي أتبع في جمع مادة البحث .

فكل استبيان له غرضه العلمي والغاية من وضعه ، علاوة على أهميته في تحديد مواصفات المواد المجموعة ميدانيا . (١)

كما أن الاستبيان بطبيعته كأسلوب للبحث هو أساس النظرة الشمولية لجوانب موضوع البحث بتفاصيله الدقيقة .

لذلك اقترح ضرورة وضع استبيانات متنوعة تبعا لموضوعات المآثورات الشعبية ، يستعين بها الباحثون في أثناء عملهم الميداني .

ونظرا لأن مادة الأزياء الشعبية لم تتناولها البحوث الميدانية التي أجريت في مصر بشكل كامل على الرغم من أهمية هذه الأزياء كمظهر فني وأصيل من مظاهر الماثورات الشعبية المتميزة بابداعاتها الفنية وموروثاتها الثقافية .

كما أن الأزياء الشعبية ، وبخاصة التقليدية ، لها أصولها التاريخية وتحتفظ بعناصر أصيلة وأصلية من الخبرة المتوارثة لأبناء المجتمع كما أنها في الوقت نفسه تخضع لعوامل متعددة من أشكال التغير (٢) .

والأزياء الشعبية - موضوع الاستبيان - يقصد بها الأزياء الشعبية التقليدية ، والتي تشكل جانبا أساسيا من الماثورات الشعبية ، لا الأزياء الشعبية الشائعة حديثا والتي تتماثل مع أزياء شائعة في أرجاء العالم ولا ترتبط بالأزياء التقليدية التي تمثل طابعا متميزا لأبناء هذه المنطقة . والتي تعبر بالفعل عن واقع الخبرة الجمالية والفنية للمجتمع .

مع ملاحظة أن هذا الاستبيان - ككل استبيان آخر - قد وضع أساسا لكي يسترشد به الباحث في أثناء جمع المعلومات عن مادة بحثه . فقد وجد الباحث خلال عمله الميداني من المواد والمعلومات ما لم يتطرق إليها الاستبيان . ومن الجدير بالذكر أن الاستبيان الذي بين أيدينا سبق لي محاولة تطبيقه في مجتمع الكويت ١٩٨٣ وأعطى نتائج طيبة (٣) كما أنه يمتد بداهة الى أزياء الرجال والنساء في مختلف مجالات الحياة من عمل ومناسبات عائلية وعامة وفئات أعمار مختلفة .

استبيان الأزياء الشعبية

أولا : الأزياء الشعبية القديمة جدا : -

(يقصد بالأزياء القديمة جدا ، تلك الأزياء التي كانت مستخدمة في مرحلة زمنية مضت ولا تستخدم الآن ومن النادر العثور على نماذج منها) .

- ١ - ما أنواع الأزياء الشعبية التي كانت تستخدم في القرن الماضي ؟
- ٢ - هل يوجد نماذج منها ؟
- ٣ - ما شكل ومقاس كل منها ؟ (اوصف وسجل بالصورة والرسم مايمكن العثور عليه) .

- ٤ - من كان يقوم بصناعة هذه الأزياء ؟
- ٥ - من أين كانت تجلب المواد الخام ؟
- ٦ - هل كانت تصنع هذه المواد الخام محليا ؟
- ٧ - من يقوم بتفصيل هذه الأزياء ؟ هل يوجد أشخاص متخصصون ؟
- ٨ - هل هناك أقمشة خاصة لكل نوع منها ؟
- ٩ - ما هذه الأقمشة . هل تنسج محليا . أم تستورد . ومن أين . ومن أشهر التجار الذين كانوا يجلبون هذه الأقمشة ؟
- ١٠ - ما ألوانها - هل تصبغ محليا . أم تجلب بألوانها . وكيف ذلك ؟
- ١١ - ما الخصائص التي يتميز بها كل نوع منها ؟
- ١٢ - ما النقوش أو الرسوم أو أنواع التطريز الموجودة عليها ؟
- ١٣ - ما المواد المستخدمة في تطريزها وأدوات التطريز ؟
- ١٤ - هل كانت تطرز محليا أم تجلب مطرزة ؟
- ١٥ - على أي جزء منها يكون هذا التطريز ؟
- ١٦ - ما أشكال هذا التطريز . هل هذه الأشكال ترتبط بعبادات أو معتقدات خاصة ؟
- ١٧ - ما الاسم المحلي لكل وحدة من وحدات الزخرفة أو التطريز ؟ (يذكر الاسم من واقع البيئة ، وكذلك حسب معرفة الباحث مع توضيح ذلك) .
- ١٨ - اوصف كل جزء من أجزاء وحدات التطريز مع تسجيل ذلك بالصورة الفوتوغرافية والرسم التوضيحي .
- ١٩ - من يقوم بتفصيل هذه الأزياء المطرزة ؟
- ٢٠ - من يقوم بتطريز هذه النقوش والوحدات ؟
- ٢١ - هل مازال أحد منهم على قيد الحياة ؟ (تجرى مقابلة معهم) .
- ٢٢ - هل ما زال يقوم بالعمل نفسه ؟ (في حالة وجود أحد منهم ، من كبار السن تجرى معه مقابلة لجمع المعلومات عن طريقة العمل وأنواع الأزياء القديمة والاقدم تبعا لذاكرته) .

٣٥ - ما الفرق بين الأزياء القديمة جدا والأزياء القديمة التي مازالت شائعة ولكن على نطاق محدود أو بين فئات اجتماعية خاصة ؟ (يحرص الباحث على معرفة وجهة نظر كبار السن في ذلك) .

ثانيا - الأزياء الشعبية القديمة (★) :

(يقصد بالأزياء الشعبية القديمة تلك الأزياء التي كانت شائعة في النصف الأول من هذا القرن والتي كانت تعتبر من الأزياء القديمة جدا والتي كانت تمثل بالفعل الأزياء الشعبية التقليدية ويحرص الباحث على استقصاء مادته من كبار السن ومحاولة العثور على أكبر عدد من هذه الأزياء وتسجيلها بالصورة والرسم التوضيحي وطريقة استخدامها مع تحديد فئات الأعمار والفئات الاجتماعية التي كانت ومازالت تستخدمها . مع عمل صور ورسوم توضيحية لطرق ارتداء كل منها ومقاييس كل منها . . مع مراعاة :

- ١ - تحديد مكان العثور عليها ومكان التصوير .
- ٢ - اسم صاحبها وعنوانه .
- ٣ - اسم من قام بتفصيلها وعنوانه .
- ٤ - اسم من قام بعمل الوحدات الزخرفية عليها من تطريز أو نقش وعنوانه .
- ٥ - قياس كل نوع منها وقياس كل جزء منها .
- ٦ - تصوير وتسجيل كل نوع منها كاملا . ثم أجزاء كل نوع منها على حدة .
- ٧ - شرح طريقة تفصيلها .
- ٨ - شرح طريقة التطريز .
- ٩ - مناسبة استخدامها .
- ١٠ - الغرض من الاستخدام .
- ١١ - الفئة الاجتماعية لكل نوع منها .
- ١٢ - نوع المواد المستخدمة : قماش - خيوط - مواد للتطريز .
- ١٣ - الأدوات المستخدمة في تفصيلها .
- ١٤ - الأدوات المستخدمة في تطريزها .
- ١٥ - قيمتها المادية حين عملها .
- ١٦ - قيمتها المادية حاليا .
- ١٧ - اسم كل نوع وخصائصه المميزة له . . ولماذا يحمل هذا الاسم ؟

٢٣ - هل تتنوع الأزياء تبعا لاختلاف الفئات الاجتماعية وتبعا لقدرات الشراء ؟

٢٤ - ما هي الفئات التي تختص بكل نوع ؟

٢٥ - ما مناسبة استخدام هذه الأزياء تبعا للفئات الاجتماعية ؟

٢٦ - متى كانت تستخدم هذه الأزياء ؟ . . داخل البيت . . خارج البيت . داخل البيت مع وجود غرباء ، داخل البيت دون وجود غرباء .

٢٧ - ما الغرض من استخدامها ؟ (يشرح ذلك شرحا وافيا) .

٢٨ - ما الألوان المستخدمة لكل نوع من الانواع السابقة ، ما معنى أو مغزى كل لون ؟

٢٩ - اذا وجد الباحث نماذج من هذه الأزياء القديمة جدا (من القرن التاسع عشر) يحاول الحصول عليها من أصحابها ، واذا تعذر ذلك يحرص على تسجيلها بمختلف وسائل التسجيل . مع ذكر اسم وعنوان صاحبها . (اذا أمكن ذلك أو سبب رفضه لتقديم هذه الأزياء للباحث .

٣٠ - تسجيل كل الوحدات التي توجد على الزى وتفصيلات كل وحدة ودلالاتها . (يسأل صاحب هذا الزى عن معنى ورمزية كل وحدة .

(يراعى الباحث في تسجيل الأزياء القديمة أن يصف حالتها . مستهلكة ، في حالة جيدة ، في حالة جيدة جدا ، جديدة) .

٣١ - ما سبب ذلك ؟

٣٢ - هل الأزياء القديمة مازالت تستخدم باشكالها القديمة ولكن بمواد جديدة ؟

٣٣ - هل دخل عليها تعديل أو تغيير في طريقة تفصيلها أو في النقوش أو التطريز ؟

٣٤ - ما أقدم أنواع الأزياء التي كانت تستخدم قبل ذلك ؟ (يجمع الباحث معلوماته من كبار السن حسب وصفهم وتذكرهم لهذه الأزياء وكذلك يحرص على معرفة أشهر تلك الأزياء وأحسنها وأجملها مع محاولة معرفة أسباب انقراض كل منها وكذلك المناسبات التي تستخدم فيها .

- ٣٣ - هل يوجد نوع من التخصص في صناعة هذه الأزياء - رجال - نساء - أطفال ؟
- ٣٤ - على الباحث أن يجرى مقابلة مع هؤلاء المتخصصين وجمع المعلومات منهم مباشرة عن هذه الأزياء وتحديد وجهة نظرهم عما كان مستخدما ومرغوبا وعما هو شائع للآن .
- ٣٥ - هل توجد أزياء كانت لفترة قريبة شائعة ولم تعد تستخدم حاليا ؟
- ٣٦ - ما الفرق بين الأزياء التي كانت شائعة وبين ما هو شائع الآن من أزياء شعبية تماثل تلك التي كانت شائعة وذات طابع تقليدي ؟
- ٣٧ - ما أشهر الأزياء (ثوب مطرز بقصب . . حرير . . الخ) كانت لها قيمة فنية متميزة ؟ (ثوب عروس كان مثار اعجاب الكثيرين) .
- ٣٨ - ما أشهر قصة عن ثوب صنع خصيصا أو زى من الأزياء الشعبية التقليدية ؟
- ٣٩ - هل حدث تنوع في نوع واحد من الأزياء الشعبية التقليدية بناء على رغبة خاصة . لأحد أبناء المجتمع ثم أصبح طابعا عاما ؟ (ثوب تقليدي صنع خصيصا لأحد الأشخاص ولكن بمواصفات ومميزات خاصة) . أين يمكن العثور على هذا الثوب أو الزى . . مثلا) ؟
- ٤٠ - هل توجد قصص محددة عن نوع من الأزياء ؟
- ٤١ - هل توجد معتقدات خاصة حول نوع معين من الأزياء ؟
- ٤٢ - متى كان ذلك . . ولماذا . . وأين يمكن العثور عليه ؟
- ٤٣ - ما اسم صاحبه ومناسبة عمل مثل هذا النموذج من الأزياء ؟
- ٤٤ - هل توجد أزياء أخرى لها القيمة نفسها ؟
- ٤٥ - هل مازال يوجد أحد المشهورين ممن يقومون بعمل الأزياء الشعبية التقليدية ذات الطابع القديم ؟
- ٤٦ - من هو . . وأين يقيم ؟ (يحرص الباحث على اجراء مقابلة معه وعمل ترجمة لحياته واستقصاء المعلومات

- ١٨ - اسم كل وحدة من وحداتها تبعا لما يذكره أصحابها . . ولماذا سميت كذلك ؟
- ١٩ - مميزات كل نوع من الناحية الفنية . . ولماذا ؟
- ٢٠ - مميزات كل نوع من الناحية المادية . . ولماذا ؟
- (يسجل الباحث رأى أصحابها . . ورأى صانعيها ان أمكن ذلك . . ثم يدون ملاحظاته الشخصية على ضوء ما يشاهده أو يسمعه . على أن يحدد بوضوح أنها ملاحظاته الشخصية) .
- ٢١ - ما المواد الخام المستخدمة في صنعها أو تطريزها ؟
- ٢٢ - من أين تجلب . . ومتى كانت تجلب . . هل توجد مواسم معينة لذلك ؟
- ٢٣ - ما الألوان المستخدمة . . هل تصنع محليا . . وكيف ذلك ؟
- ٢٤ - ما الأدوات المستخدمة في صناعتها وتطريزها ؟
- ٢٥ - تسجيل تلك الأدوات مع طريقة استخدامها باستخدامها بالصورة والرسوم التوضيحية وشرح طريقة استخدام تلك الأدوات . . يفضل استخدام الفيلم السينمائي وشرائط الفيديو مع التركيز على طريقة العمل) .
- ٢٦ - هل تقال عبارات خاصة عند البدء في العمل . . للتفاؤل . . أو لدرء شر ما (عين - حسد . . الخ) ؟
- ٢٧ - هل تضاف وحدات زخرفية خاصة أو قطع معدنية أو أشياء أخرى على هذه الأزياء للتيمن والتفاؤل أو لمنع العين - الحسد . . الخ . . ؟
- ٢٨ - هل توجد معتقدات خاصة حول نوع معين من الأزياء ؟
- ٢٩ - هل يوجد أشخاص متخصصون في صناعة هذه الأزياء ؟
- ٣٠ - هل يوجد أشخاص متخصصون في تطريز هذه الأزياء ؟
- ٣١ - من هم وأين يمكن اللقاء بهم ؟
- ٣٢ - هل توجد أماكن محددة لهم ؟

٥٦ - يحرص الباحث على جمع كل المعلومات المرتبطة بأى نموذج يحصل عليه كما يحرص الباحث على استيفاء بيانات البطاقات الخاصة بموضوع بحثه فور جمع المعلومات عن كل قطعة من قطع الأزياء التي يحصل أو يتعرف عليها فى أثناء بحثه الميدانى . مع تحديد مكان وتاريخ الحصول عليها مع اضافة كل المعلومات الممكنة عن النموذج الذى يستدل عليه الباحث أثناء عمله الميدانى مع ضرورة معرفة متى حصل الراوى مصدر معلوماته على أول قطعة من الأزياء الشعبية ومتى كان ذلك وفى أى مناسبة ومن حصل عليها وكيف كان ذلك ؟

فلاستبيان هو محاولة لاستقصاء المعلومات الوافية عن مادة البحث ، فالباحث قد يعثر على مواد ومعلومات لم ترد فى الاستبيان ولم تخطر من قبل على ذهن الباحث نفسه . ويجب عليه ان يترك لمصدر معلوماته الحرية فى سرد ما يطرأ على ذاكرته من وصف لأشياء قديمة ومناسبة استخدامها على أن يراعى الباحث الميدانى ترابط تلك المعلومات مع موضوع بحثه الأساسى .

فمصادر معرفة مواد الماثورات الشعبية متعددة ومتنوعة وأشكال الابداع الفنى الشعبى كثيرة ومتنوعة . علما بأن عملية استقصاء وتوثيق مواد الابداع الشعبى التشكيلية والتطبيقية وتسجيلها بالصورة والرسم ، هى عملية أساسية فى دراسة مقومات الثقافة الشعبية للمجتمع وتقدير قيمه الفنية والجمالية .

عن خبرته ، حتى وان كان لا يمارس هذا العمل حالياً .

٤٧ - هل يوجد أشخاص يحافظون على أزياء قديمة ؟

٤٨ - من هم . وما هى عناوينهم ؟

٤٩ - لماذا يحافظون على هذه الأزياء القديمة ؟ (يحرص الباحث على استقصاء المعلومات من هؤلاء الاشخاص وما السبب فى الحفاظ على هذه الأزياء . ومتى حصلوا عليها . ومن . ومناسبة ذلك . واستقصاء كافة المعلومات عن هذه الأزياء من عمل ترجمة لحياة أصحابها ، ومعرفة الدافع الاجتماعى والثقافى والفنى للحفاظ على هذه الأزياء . وهل يوجد دافع مادى آخر .) ؟

٥٠ - ما المدة التى يستغرقها عمل زى من الأزياء ؟

٥١ - هل يرتبط وقت عمله بقيمته المادية . أو الفنية . أو المكانة الاجتماعية لصاحبه ؟

٥٢ - هل توجد وحدات متميزة شائعة فى الأزياء الشعبية ذات دلالة اجتماعية أو اقتصادية أو فنية خاصة ؟

٥٣ - ما مناسبة عمله ؟

٥٤ - ما مناسبة استخدامها . هل ترتبط باحتفالات خاصة ذات طابع طقوسى أو دينى ؟

٥٥ - هل توجد أزياء ذات طبيعة خاصة . ما هى . ولماذا ؟ (على سبيل المثال ثوب زفاف . جلباب ختان . الخ)

(١) راجع على سبيل المثال ، الاستبيان الذى وضعت عن الأغنية الشعبية العربية ضمن مشروع خطة جمع ودراسة الأغاني الشعبية العربية الذى تقدمت به الى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية الذى انعقد فى مدينة فاس بالملكة المغربية (أبريل ١٩٦٩) وقد أعيد نشرها بكتابى « مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ط ٢ ، ١٩٧٣ ص ٩٢ - ١٠٥ و ط ٣ ، الكويت ١٩٨٦ ص ١٢٨ - ١٤٩ .

(٢) راجع دراستنا ، مناهج بحث الفولكلور بين الأصالة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ١٩٧٦ ص ٦ ، ع ٤ ، ص ١٧٣ - ٢١٠ .

(٣) كما سبق لى طرحه ضمن ورقة العمل التى شاركت بها فى ندوة « التراث الشعبى والذات العربية » ، التى انعقدت فى بغداد فى الفترة من ٢ - ٦ نوفمبر ١٩٨٦ بدعوة من مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية .

(*) لا يقصد بالأسئلة الموضوعة عن كل نوع من هذه الأزياء أنها تقتصر على هذا النوع فحسب بل تمتد بطبيعة البحث الى غيرها من أنماط وأنواع الأزياء سواء أكانت قديمة جداً قديمة وشائعة فى الحياة اليومية وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأزياء الشعبية التقليدية فى المجتمع .

فهم الموال الشعبي

مناقشة المفهوم السائد

حازم شحانة عبد الفلاح

١ - مفهوم التفعيلة والبحور الخليلية كمفهوم سائد

١ - ١ بالرغم من أن الايقاع ، كعنصر جمالي ، يشكل ظاهرة متفردة في الشعر الشعبي ، فإنه لم يحظ باهتمام الباحثين عن المقومات الفنية والجمالية في ابداع الجماعة الشعبية ، اللهم الا حديث عابر وفقرات سريعة في دراسات نادرة عن جماليات الشعر الشعبي . وان استندت كلها على مفهوم الخليل بن أحمد للايقاع (الوزن بالآحرى) . ولم تحاول أى منها استكناه أبعاد الظاهرة الحقيقية ، فسلم معظمهم بروعة الايقاع وان أخطأوا التفسير .

ولهذا الواقع أسباب . نرى أن أهمها هو أدوات التحليل التى يستند اليها الباحثون - على قلتهم - والتى تعجز فى كثير من الأحيان عن الوقوف على أسس الايقاع . ويركن الباحثون الى مفهوم الخليل بن أحمد عن التفعيلة والبحور كنظم ايقاعية ثابتة قادرة على تحليل أى بنية ايقاعية فى أى وقت والى الأبد .

فالايقاع فى الشعر الشعبي ليس مجرد احصاء للسواكن والمتحركات وضمها فى تفاعيل ، ومن ثم فى بحور ، ارتأها الخليل بن أحمد ليصف بها الشعر الخاص الناتج من بنية ثقافية وأيديولوجية خاصة ، ومرتبطة بزمكانية معينة . ان فتحت هذه النظم تحت هذه الشروط ، فإنها لا تصح فى بنيات أيديولوجية أخرى وحيث يبقى العنصر الزمكاني اطارا عاما يحكم جدلية التطور والتغير .

وبالتالى فان دراسة الايقاع فى الشعر الشعبى تحتاج الى أدوات تحليل جديدة تكون قادرة على وصف هذا الايقاع واكتشاف طبيعة العلاقات التى تساهم فى تشكيل الايقاع مثل :

- العلاقة بين ايقاع الشعر وطبيعة الجماعة المنتجة للنص من حيث :
 - اللهجة - عناصر البيئة الطبوغرافية - الايقاع الداخلى للمبدع المحكوم بأطر (حضارية ، طبقية ، اجتماعية ، سيكولوجية) .
- العلاقة بين الايقاع ووظيفة النص [التى تعتبر وظيفة الايقاع أحد عناصرها] من حيث :
 - شكل النص (موال - موال قصصى - شعر السيرة ، الأغنية ، المراثى ٠٠٠)
 - مناسبة النص .
 - الوظيفة الاجتماعية للجماعة الجزئية التى تنتمى الى الجماعة الشعبىة (الصيد - البناء - ٠٠٠٠٠٠٠) .

١ - ٢ أصبح مفهوم التفعيلة والبحر ، كما يراه الخليل بن أحمد ، وصفة سحرية قادرة على حل جميع المشاكل والصالحة للتعامل مع أى نص شعري ابداعى ، بصرف النظر عن الاختلافات الجوهرية التى تبدو واضحة بين الشعر الشعبى والشعر الخاص .

ولا نرى الأمر مجرد اختلاف بين اللحن والاعراب ، ولكنه بين طبيعة وأخرى ، بل بين مفهوم خاص للشعر ومفهوم آخر تماما . وما يهمنى الآن هو إبراز أهم الاختلافات التى تبدو لنا بين طبيعة « الشعراء » والشعر الشعبى وبالتالى تستبعد معالجة الشعر الشعبى على أسس خليلية .

(أ) يلتقى الساكنان فى وسط البيت الشعري ليحققا وقفة عروضية نزعهم أنها ذات دلالة . بل انهما - أى الساكنان ، يلتقيان فى وسط التفعيلة (بمفهومها الخليلي) وهو ما لا يجوز فى شعر اللهجة المعربة الا فى آخر البيت ، عند الوقف النهائى اذا عالج الشاعر فى قصيدته القوافى التى تنتهى بمقطع زائد الطول .

والشعر الشعبى يختص بهذه الظاهرة اللغوية/الدلالية والتى لها تأثير كبير على المعنى . وسنرى فى دراستنا لأحد النصوص أهمية ذلك . وما يهمنى الآن هو إبراز كيف أن عروض اللهجة « الشعبىة » يختلف عن عروض اللهجة « غير الشعبىة » وأنه لا يمكن الحكم على الأولى بقوانين الثانية (★) (انظر الهامش) .

(★) يهمنى أن نعرف القارئ بالطريقة التى سنتبعها لوصف التفعيلات والأنظمة التى تشكل تتابع المتحركات والسواكن فى البيت الشعري ، وهى الطريقة التى استخدمها (د . كمال أبو ديب) فى كتابه (البنية الايقاعية للشعر العربى) والتى تحقق عدة أغراض ٠٠ الأول هو التغلب على امكانيات الطباعة التى تجد صعوبة فى (الشرطة والدائرة) والثانى هو تجاوزها لتسميات الخليل المقابلة (السبب الود ، الفاصلة الصغرى ، ٠٠٠) والتى تخدم نظام الدوائر أكثر من خدمتها لوصف الظاهرة الايقاعية والثالث هو أنها تظهر للباحث ترتيب وتكرار النوى الايقاعية التى سنستخدم عليها بعد ذلك فى توضيح دور الوزن (بالمفهوم الخليلي) فى تشكيل الظاهرة الايقاعية للموال . وفيما يلى بيان بالنوى الايقاعية والأرقام التى تصفها :

(متحرك + ساكن) = ١

(متحركان + ساكن) = ٢

(ثلاث متحركات + ساكن) = ٣

مثال :

ياما ينول الصابرين بصبرهم

قراءة اللهجة المعربة : ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٣ ٢

قراءة اللهجة الشعبية : ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ صفر ٢

أو ١ ١ ٢ ٢ صفر ١ ١ ٢ صفر ٢

قراءة الأداء الشعبي ٢ ٢ ١ ١ ١ ١ ١ ١ صفر ١ ١ ١ ١ صفر

فبينما تقرر تفاعيل الخليل حسب القراءة « المعربة » أن البيت من بحر الكامل لوجود متفاعلين (٢ ٣) تقف القراءة « الشعبية » في صورتها على الصابرين فتلقى (متفاعلين) . وبمنظور الخليل لا يصبح البيت هكذا من الكامل ، لأن كل تفعيلاته هي مستفعلين (أو تحولاتها !) بل من الرجز . بينما تجيء قراءة المنشد (الأداء الشعبي) لتغير من المتحركات والسواكن في البيت لينشأ نظاما مختلفا لا نجده ضمن نظم الخليل الإيقاعية . وهذا يقودنا الى الملاحظة التالية .

(ب) أن قراءة البيت قراءة أدبية تحقق إيقاعا يختلف عن قراءته بالطريقة نفسها التي يؤدي بها الراوي الشعبي أو المنشد . وبالتالي يمكننا أن نجد نظامين عروضيين للبيت نفسه حسب طريقة قراءته . وهذا في حد ذاته يضع علامة استفهام كبيرة على محاولات تطبيق مفهوم الخليل على الشعر الشعبي .

(ج) تصبح اللهجة - غالبا - عاملا من عوامل تحديد إيقاع البيت حيث تختلف مواضع النبر على مقاطع الكلمة نفسها من لهجة الى أخرى ، والنبر أحد عناصر الإيقاع ولذلك ستختلف إيقاعات الكلمة الواحدة من لهجة الى أخرى . فكلمة « الماضية » مثلا تنطق بطريقتين حسب اللهجة . ويمكننا ملاحظة ذلك عند قراءة بيت يعتمد على لهجة شعبية ، وآخر على لهجة غير شعبية ويتضمنان المفردة نفسها .

لهجة شعبية / وأتارى كل السنوات العربية الماضية . . نزوة شعر (١) .

لهجة غير شعبية / أنا لا أعرف شيئا عن حياتي الماضية .

(د) أبيات الشعر الشعبي لا تلتزم بقانون البحر الخليلي - على عكس ما أجمع الباحثون - فنرى كثيرا أن البيت الشعري الشعبي يحتوى على تفعيلتين لا يجوز ضمهما معا حسب نظام الخليل . فالبحور الخليلية اما أنها بسيطة ، تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة ، أو مركبة ، تعتمد على تكرار تفعيلتين بطرق مختلفة .

والبحور المركبة معروفة ضمن نظام الخليل ، وتفعيلاتها محددة بقانون صارم هو قانون الدائرة . ويمكننا المثال التالي من اثبات ما سبق .

(أربع متحركات + ساكن) = ٤

(خمس متحركات + ساكن) = ٥

..... وهكذا

(ساكن فقط بدون متحرك) = صفر

ومن الواضح أن هذه الطريقة تسمح بوصف أى نواة إيقاعية موجودة بالفعل فيما سبق أو ستظهر مستقبلا حسب الشروط الفنية والحضارية التي تتحكم في إنتاج الشكل الفني . ومن المعروف أنه في الشعر الخاص ظهرت أنوية جديدة تتكون من (خمس متحركات + ساكن) أو حتى سبعة بعد وجود ظاهرة إيقاع الحب .

جيت اكتب الالف
ما كنت خالى يا قلب

وقع القلم معدول
ايش وقعك مع دول (٣)

فالببيت الأول مثلا له التقطيع العروضى التالى :

١ صفر ١ ١ ٢ ٣ ٢ ٢ ١ صفر
أو ٢ ٢ ٢ ٢ ٣ ١ ١ صفر

(الأولى تقف على تاء « جيت » والثانية تحركها)

فالتفعيلة الأولى (١ صفر ١) يرى العروضيون أنها مستفعلن (حيث أن التقاء الساكنين لا يعنيه كثيرا) وتجىء التفعيلة الثانية مفاعلتن (٣ ٢) ولا يوجد أى بحر من بحور الخليل يجمع بين مستفعلن ومفاعلتن .

(هـ) بالإضافة الى اختلاف النظام العروضى داخل البيت الواحد فإن الشعر الشعبى لا يلتزم البحر الواحد فى جميع أبياته عكس الشائع من وجود بحر اسمه بحر الموالم (وهو نفسه بحر البسيط عند الخليل) وهذا التنوع يخالف النظام الخليلي ، فأشاعر الشعبى تهمة الدلالة أكثر من الحفاظ على البحر ، والإيقاع لديه يتشكل حسب الحالة لا حسب القانون الرسمى للبحور . ففى الموالم السابق . حددنا نظام الحركات والسواكن للبيت الأول ، وفى البيت الثانى سنجد نظاما مختلفا حيث النظام العروضى التالى :

مكن ٢ أو	٢ ١ ٢ صفر	٢ ١ ١	٣ صفر	مع دول
ماكن ١ ١	٢ ١ ٢ صفر	٢ ١ ١	١١ صفر	مع دول

وقد يرى أحد العروضيين أن هناك ترتيبا آخر للمتحرركات والسواكن كالتالى :

البيت الأول مستفعلن فعل متفاعلم فعلن
أو متفعلن فعل متفاعلم فعلن

بصرف النظر عن السواكن الزائدة . وأن ذلك « يشبه بحر الكامل ولكن البيت الثانى سيفاجئه بهذا النظام العروضى المختلف

متفعلن فاعلم مستفعلن فعلن

وهذا « يشبه » بحر البسيط ، وهو بالطبع غير بحر الكامل وغير شبيهه أيضا .

١ - ٣ يتضح لنا مما سبق أن النظم العروضية للشعر الشعبى تختلف اختلافا كبيرا عن نظم العروض التى رأى الخليل بن أحمد أنها تشمل كل شعر اللغة المعربة ، وبالتالى لا يمكننا - علميا - أن نستخدم أداة صنعت لتحليل شىء ما لتحلل بها شيئا آخر بينه وبين الأول عدد من الاختلافات .

٢ - اختبار المفهوم بنص شعبى :

٢ - ١ هل يستطيع المفهوم السائد النجاح فى تحليل نص شعبى اذا أغفل الاعتبارات الخمسة السابقة ؟ سنحاول فى هذه الدراسة الأولية ، التى تناقش مفهوم الخليل ، واستخدام الباحثين له ، أن نختبر جدوى هذا المفهوم فى تحليل الإيقاع الناتج عن موالم شعبى . وسنحاول من خلال المفهوم نفسه أن نقدم تفسيراً مختلفاً بعد

الآخذ في الاعتبار الاختلافات الخمسة السابقة كمرحلة أولى . نبدأ بعدها في البحث عن أسس جديدة للايقاع وطرح مفهوم مختلف يمكنه أن يستوعب الظاهرة الايقاعية بكل أبعادها .

والنص الشعبي الذي نتناوله هنا ، تعرض له من قبل شاعر كبير وحاول أن يدرس فيه الايقاع والتكوين (٢) وبالرغم من احساسه الصادق بروعة الايقاع المنبعثة من النصوص ، الا أنه لم يجد تفسيراً له ، اذ أنه كان قد قرر منذ البداية أن النص يلتزم نظاماً عروضياً واحداً هو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) . ولكنه لحسن الحظ - قد اعتمد على احساسه ليسأل (فما الذي يشعرتا بهذا التلون والتغير خلال هذا الايقاع الثابت مستفعلن فاعلن ؟؟) ويرفض سيد حجاب أن يتخلى عن مفهوم ثبات الايقاع واتباعه لبحر البسيط فيرجع التنوع الى تكرار جملة بعينها وتنوع القافية .

والاستمساك بنظم الخليل الوثقى ، رغم احساس المتلقي بتنوع الايقاع ، يفصل الظاهرة الايقاعية والعنصر الموسيقي عن الدلالة الكلية للنص ويقف أمام رموز المتحركات والسواكن وأسماء التفعيلات دون الرجوع الى طبيعة النص اللغوية ، ناسياً أن التفعيلات مجرد رموز لبنية لغوية وصوتية خاصة ، والفصل بين الاثنين يعد خطأ منهجياً .

وفي هذه الدراسة الأولى سنحاول أن نثبت أن مفهوم الخليل له دور مشارك في الايقاع . ولكنه ليس الدور الوحيد كما فهم الباحثون الذين سبقوا في هذا المضمار . ولم تسعفهم الأدوات النقدية التحليلية، المعروفة في وقتها ، في استكناه كل عناصر الايقاع . فمفهوم الخليل يحدد الاطار الخارجى فقط للايقاع ولكنه لا يقدم تفسيراً ولا يعالج كل ما يدور داخل هذا الاطار . وفي هذه الدراسة سنناقش هذا الاطار الذى ستتحرك داخله ما نتبعه من دراسات .

٢ - ٢ النص :

وطلعت فوق السطوح . . أودع الأحباب
مديت ايدى على شعري لقيته شاب
مديت ايدى على عقل لقيته غاب .
مديت ايدى على قلبى لقيته داب .
ما يدوب القلب الا فرقة الأحباب .

ويلاحظ هنا اننا لم نكتب القاف جيما أو همزة أو كافا فارسية وفضلنا أن نكتبها بالرمز المتفق عليه في رسم الفصحى وهو القاف ثم تختلف القراءة حسب لهجة القارئ .

٢ - ٣ قراءة النص :

هناك عدة قراءات لهذا النص : وكل قراءة تفترض ايقاعاً خاصاً وفي الغالب جاءت قراءة سيد حجاب كالتالى :

وطلعت	٢ ١ ١	٢ ١ صفر	٢ ٢	١ ١ صفر
مديت	١ ١ صفر	٢ ١	٢ ١ ١	١ ١ صفر
:				
ما يدوب	٢ ١ ١	٢ ١	٢ ١ ١	١ ١ صفر

والذى يوحى ببحر البسيط هنا هو التقسيم العروضى الذى يضع التفعيلات الأربع الأولى فى الأبيات الأربعة تحت صيغة واحدة هى مستفععلن رغم التحولات المختلفة التى يظنها العروضيون انها تنتج الايقاع نفسه . فقد اعتبرت (مديت أى ..) مساوية تماما لـ (ما يدوب الـ ٠٠٠) فكلاهما مستفععلن على اعتبار أن مستفععلن تتحول عند التحليل - تحت شروط معينة - الى (مستفععل) أو (١ ١ ١) ، وليس لديهم مشكلة تذكر فى الساكن الناتج من تسكين التاء فى (مديت) ، هكذا يرى العروضيون ، كما أن حذف سواكن التفعيلة كلها لا يؤثر على الايقاع اذ أن : ٢ ١ ١ = ٢ ٢ = ٣ ١ = ٤ = ١ ١ ١ باعتبار أن حذف الثانى الساكن أو الرابع أو كليهما ليس له تأثير ، فسيبقى الايقاع كما هو وستستقيم الأوزان باذن الله !

ان قراءة مختلفة للنص السابق تلغى كل ما قيل عن بحر البسيط (أو الموال) ويحقق ما قلناه سابقا عن دور اللهجة ودور الأداء فى تشكيل البنية الايقاعية . فماذا لو قرأنا البيت الأول كالتالى :

وطلعت فوق السطوح . . أودع الأحباب

ان مجرد ظهور ثلاث متحركات فى أول تفعيلة سوف يذكر العروضيون ببحر الكامل (متفاععلن) ، ولكن الايقاع لا ينبىء عن هذه النبشرى ، اذ أن التفعيلة تقف عند حد « ثلاث متحركات + ساكنين » ليبدأ بعد ذلك بايقاع آخر : (مستفععلن) .

وحين نعالج البيت الثانى - بالمفهوم نفسه - نجده قد اتخذ ايقاعا مغايرا .

مديث ايدى على شمعى لقيته شاب .

ويستمر هذا الايقاع فى الثلاثة أبيات (الثانى والثالث والرابع) ، بينما يتخذ البيت الأخير ايقاعا مغايرا للايقاعين السابقين .

ونستطيع بعد هذا الوصف « العروضى » للأبيات أن نقف بشكل يقترب كثيرا من الحقيقة على دور العروض فى الايقاع ، ولا نجد عيبا فى أن نكرر ٠٠ أنه ليس الدور الوحيد وانما هو أحد الأدوار . أما الأدوار الأخرى فسنعرض لها فى دراسات أخرى غير هذه .

٢ - ٥ جماليات الايقاع :

(أ) لدينا الآن ٣ نظم ايقاعية فى هذا الموال . يمكن تقسيمهم كالتالى :

١ - النظام العروضى للبيت الأول .

٢ - النظام العروضى للأبيات الثانى والثالث والرابع .

٣ - النظام العروضى للبيت الأخير .

وسنرى بعد تحليل هذه النظم كيف أنها تنفق وتقيم جدلا دائما بينها وبين المعنى فى هذا الموال .

فالبيت الأول اقترحنا له قراءة تقضى بتغيير حركات كلمة (وطلعت) الى (وطلعت) بسكون الطاء فى الأولى وفتح الطاء واللام فى الثانية . وقراءتها هكذا ، ووجود ثلاثة متحركات متتابة ، يوحى بسرعة حركة الفعل . فتوالى المقطعين الطويلين (و ط) (ل ع) يعطى ايقاعا زمنيا مختلفا عن (و ط ل ع) لأن الصوامت تعطى فرصة

اللسان أن يقف عليها اذا كانت ساكنة ، أما زمن الحركة فهو محدد ، ولأن الزمن الدلالي الذي يريد أن يعبر عنه الشاعر زمن قصير فان توالى المتحركات الثلاثة يعطى الايحاء بهذه السرعة .

ولحظات الوداع مشحونة بكثير من الانفعالات ، وقد كانت كلمة ، السطوح مناسبة لتخريج شحنة الانفعال التي صاحبت الابتداء (وطلعت) وما توحيه من سرعة ، والتي وجدت في حرف المد الواو فرصة لاستمرارها ثم الوقوف بعد ذلك على الحاء الساكنة لتتحل هذه الشحنة .

والوقوف على « السطوح » كان بفرض « أودع الأحباب » ،

سواء كان السطوح هنا هو الكلمة اللغوية في البيت أو المكان الذي يشير اليه الشاعر . و « أودع الأحباب » هنا أيضا اما أنها اللغة أو الفعل المادى الذى يحكى عنه الشاعر . فالوقوف على « السطوح » لغويا يمهّد للجملة التالية ، الفعل المادى « أودع الأحباب » . فبعد هذه الوقفة العروضية (التى سببت التقاء الساكنين) ذات الدلالة ، يأتى الفعل المهم فى التجربة (أودع) بتفعيلة مخالفة لمستفعلن وهى (متفعلن) وهى أقصر زمنا منها بمقدار زمن السين ، وكأن الشاعر يخطط الايقاع خطفا ، فالمقام هنا ليس مقام العروض ولكنه الفعل الأساسى الذى يحرك الشاعر نحو التعبير بهذا الموال . وقيمة هذا الايقاع هو أن هناك نبرا قويا يقع على المقطع (و د) وهو نبر على صوت انفجارى (الدال) استمرارا لشحنة الانفعال والصراخ التى تصاحب البيت .

مديت ايدى على شعرى لقيته شاب

مديت ايدى على عقلى لقيته غاب

مديت ايدى على قلبى لقيته داب ..

١١ صفر ١١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ صفر

فالان لا مستفعلن مستفعلن فالان

ليس التكرار وحده هو سبب الايقاع فى هذا الجزء . ولقد أحس الشاعر سيد حجاب بدور التكرار فى توليد ايقاع خاص ولكن من خلال ايقاع خارجى هو (مستفعلن فاعلن) وها نحن نرى أن الايقاع هنا هو (فالان مستفعلن - مستفعلن فالان) والايقاع الكلى ينقسم الى وحدتين الأولى (فالان مستفعلن) والثانية عكسها (مستفعلن فالان) وهو ايقاع يحقق اخفاقا لدى المستمع الذى سينشغل بالوحدة الايقاعية الأولى (فالان مستفعلن) ويتوقع استمراره فى بقية الجملة . وهذا الاخفاق يحقق اسهاما كبيرا فى الدلالة التى يحملها البيت . فالايقاع الأول (مديت ايدى على) نعتقد أنه يصاحب أداء عاديا ونغمة مستوية . أما « شعرى لقيته شاب » فنعتقد أنه يصاحب نغمة صاعدة ومع عكس الايقاع فان التوتر المصاحب يمكنه أن يصل الى المستمع بأكبر قدر من المصادقية . والجمل (شعرى لقيته شاب) و (عقلى لقيته غاب) و (قلبى لقيته داب) بإيقاعها المستقل ونغمتها الصاعدة - ان صحت هذه القراءة - تحقق استقلالية دلالية لهذه المعانى المصاحبة وتتفق مع الحالة نفسها التى عاشها الشاعر أثناء حدوث التجربة فى الزمن الماضى .

أسس تصميم رسوم الفارس والفارس فى الفن الشعبى وأصولها فى التترات الاسلامى

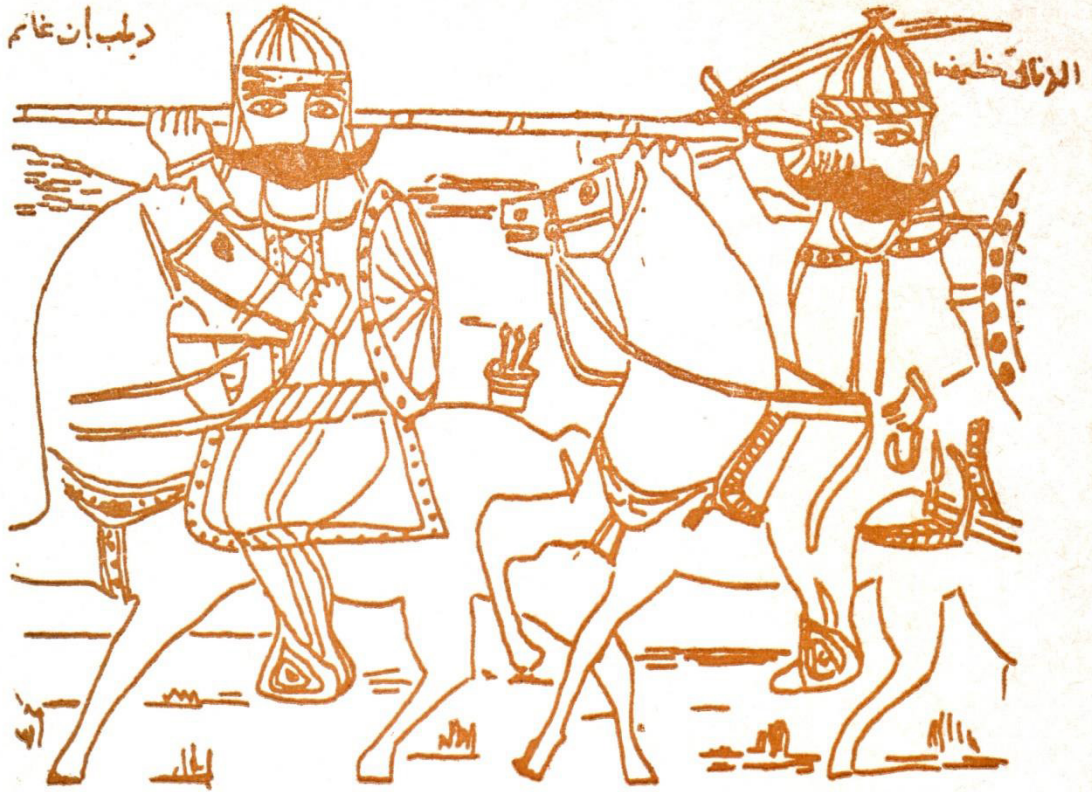
د. مصطفى الرزاز

مقدمة :

فى الوقت الذى انسحب فيه شاعر الربابة من مكانه البارز فى مقاهى المدن ، وأسواق الريف ، وموالد النجوع ، اختفت أو تكاد أنواع من الصور التى تلازم وجودها مع نشاط الراوى ، تلك الصور كانت عبارة عن رسوم شعبية مطبوعة وكانت امتدادا لبعض الرسوم التى كانت تصور باليد على المخطوطات وغيرها منذ العهود الاسلامية . وتصور هذه الطائفة من الرسوم قصص الأنبياء ، والصديقين وقصص الفرسان والسير الشعبية والنوادر البطولية التى كان يرددونها الرواة فى المحافل الشعبية وكانت تلك الصور المطبوعة تلصق فى أشرطة طويلة وتستخدم فى عروض صندوق الدنيا . ويرجع تاريخها الى بدايات القرن الحالى وفق أقدم النماذج المعروفة وقد طبعت تلك الصور على الحجر بأسلوب الليثوجراف بألوان متعددة . وهى فى نظر الباحث الحالى أقرب الى الرسوم التوضيحية لمواقف أخلاقية بلغة تعبر عن القدرات الإدراكية والميول النفسية والمعرفية للجماهير الشعبى .

« ان الفن الشعبى فى مجال الصور المطبوعة كان موقوفا على جماعة من الاجانب لهم بعض الدراية بأصول الرسم والخبرة فى تصوير

ويميل بعض الباحثين الى نسبة هذه الصور الى جماعة من الصناع الأرمن ومنهم سعد الخادم الذى يقول .



شكل (١) الزنانى خليفة ودياب بن غانم

والرواة الشعبيون يتقاسمون جمهوراً واحداً • ويصعب أن يتصور المرء رسامين أرمن يندمجون فى عمق السير الشعبية والمواقف الدينية والقومية •

الأساس الثانى : يعتمد على تحليل عناصر وأسس تصميم تلك اللوحات المطبوعة وشرح السمات التى تميزها ، كما تبين ارتباطاتها بأصول اسلامية وذلك عن طريق عرض أمثلة توضيحية من الفن الاسلامى تشرح انتماء أسس تصميم هذه اللوحات الشعبية المطبوعة الى رسوم المخطوطات والتصميمات المنفذة على الخامات المختلفة فى الفن الاسلامى •

أولاً : تحليل الأساس الأول : اقتران الصور الشعبية المطبوعة بالأصول الشفاهية اللفظية للسير الشعبية •

فى السطور التالية يركز البحث فى عرض مختصر على أهم السمات التى تعبر عنها السير الشعبية موضوع الصور المطبوعة ، خاصة

الآدميين والمناظر الطبيعية فكانوا يتجهون فى انتاجهم هذا الى نزعة فنية تناسب موضوعاتهم اما عن طريق المخطوطات المحلية ، واما نقلاً عن بعض المراجع التركية والفارسية •

ولا يستطيع الباحث الحالى الاقتناع بوجهة النظر تلك التى تنسب هذه الرسوم الشعبية المطبوعة الى رسامين أرمن ، وان كان من المحتمل أن يكون للأرمن دور فى طباعة ونشر هذه الرسوم فى مطابعهم التى كانت منتشرة بالقاهرة فى بدايات القرن الحالى •

ويعتمد الباحث فى عدم اتفاقه مع رأى المذكور الى أساسين هما :

الأساس الأول : ان تلك الرسوم المطبوعة المعبرة عن السير الشعبية وعن قصص الأنبياء والصحابة وعن البراق • كانت ترجمة بلغة الأشكال للأصول الشفاهية للسير ، حيث كان الرسامون والشعراء



شكل (٢) عنتر بن شداد العبسي أبو الفوارس يقتل عبد زجير ، والى اليسار عبلة ابنة مالك على هودج ناقثها .

لبطل لا يشق له غبار فجعله مهول الخلقة
ضخم الجسد متين البنيان ، تترجم ملامحه
عن القوة والشجاعة منذ لحظة مولده وعندما
يشب يسند اليه المؤلف جميع سمات الفارس
العربي من شهامة وكرم ونجدة » (١) .

وبالنظر الى الصور الشعبية المطبوعة لسير
الأبطال نجد تعبيراً قوياً عن تلك الصفات
الجسمية والخلقية فعلى رأس عنتر تاج مهيب
وعقال فاخر يضفى عليه جلالة ، ووجهه حازم
وشارباه كشيخان وجواده الأسود مرتكزا على
قدمه اليسرى حانيا هامته بتواضع وطاعة .
شكل (٢) . ولم تقتصر السير ولا الصور
المعبرة عنها كما سبق القول على فرسان
العرب الخوارق . بل تناولت بالوصف
وبالرسم صور الانبياء والصديقين وتمثل
واحدة من هذه الصور سيدنا على ممتطيا
صهوة فرسه الأبيض يصارع رأس الغول
(أمير تغلذ قناع رأس وحش مفترس) . نشر
الرعب في أرجاء اليمن وفي الصورة ، نرى

تلك السمات العربية المتميزة التي يستبعد
أن يتذوقها رسام أرمني . حيث تعكس
شخصيات السير الشعبية ، المفهوم الشعبي
للفروسية في كل من « عنتر ، أبو زيد
الزير سالم وغيرهم » ، ويعبر هذا المفهوم عن
صفات جسمية خلقية وعقلية تنبعث من وحي
الفنان الشعبي وخياله . هؤلاء الفوارس
بتميزون بقوة جسدية خارقة يستغلونها في
نصرة المظلوم والانتقام من الظالم واذلاله وفي
قتل آلاف الفرسان لوضع نهاية لكل ظالم
ترضى مشاعر الشعب والمستمعين ، فيقتل
الظالم أو يحيا حياة ذليلة كتبع وجساس
والجليلة وغيرهم ، ويسعد المظلوم بالعرش
كالجرو هجرس ، أو يحيا الحياة التي يصبو
اليها كالزير سالم في نهاية الملحمة المسماة
باسمه .

ويصف محمود ذهني طريقة رسم شخصية
عنتر في البناء القصصى فيقول :
« وصف المؤلف عنتر في صورة تخيلها



شكل (٣) علي بن ابي طالب يشق رأس الغول (لاحظ سيف علي المزدوج النصل « ذو الفقار »)

في الرسوم الشعبية المطبوعة ففي مقابل الشعر نجد صفاء كالمَنْظور البصرى الذى يحاول به التعبير عن العمق المكاني وعن استدارة الأشياء ، وفي مقابل النثر نجد صفات التسطيح وخط الأرض الواحد وفي مقابل السجع نجد المغالاة في التثني وفي اضافة التفاصيل الزخرفية الباذخة . وباستعراض عدد من الرموز الواردة في كل من السير والصور المعبرة عنها نجد صفات مشتركة أخرى من الوجهة الرمزية والحضارية فقد تحرر الرواة والرسامون من قيود الحقائق التاريخية . وأصولها المعروفة التي بدأت بها السير فأضافوا إليها بما يوافق ثقافتهم ، واعمَلوا من الحذف والاضافة ما يلائم ذوق ومعتقدات جمهورهم ، وعليه فقد تنوع الملامح الأسطورية والملحمية والتراجيدية في السيرة الواحدة رغم أصلها الواحد (٤) وذلك

على يشق رأس الغول بسيفه المشهور ذي النصل المزدوج . « ذو الفقار » ونرى الوحش برأسه ذي القرنين وفمه الرامي ومهمازى قدميه يبدل قصارى جهده في محاولة أخيرة للضرب بدبوس ثقيل (٢) . (شكل ٣) .

ومن الصفات الخلقية التي يتميز بها أبطال السير الوفاء بالعهد ، التبرك بدعاء الوالدين ، الحفاظ على الصداقة ، اكرام الضيف ، الدفاع عن المرأة ونصرة المظلومين .

وللراوى الشعبى قدرة متميزة على صياغة الحوادث في أسلوب يناسب مقدرة اللغوية وخياله الشعبى ، ومن الوجهة الأسلوبية فقد قدمها في صياغة يمتزج فيها الشعر العامى بالنثر واللهجة العامية المسجوعة (٣) ، وفي المقابل نجد لهذه السمات الأسلوبية ما يناظرها

ذخيرة أدبية غنية جدا تدور حول المعراج
وتنبئنا عن رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم
الى عالم السموات وما رآه من كائنات وعبر .

بيد ان مخيلة المصور الشعبي استبقت
فقط صورة البراق دون غيره وذلك تجنباً
لتصوير الرسول عليه السلام أو مشاهد
الجنة . فصوروا البراق فى هيئة حصان
له رأس امرأة وأجنحة الطاووس وقد رسم
بمهارة وبذخ زخرفى (يبدو أنها من أصل
شرقى قد يكون ايرانيا) كما فى مخطوطة
معراج نامة .

وفى خلفية الصورة يبرز الرسامون المسجد
الأقصى فى القدس ولكن دون التزام بشكل
المسجد الأقصى فجاءت بهيئة أحد مساجد
القاهرة كما تعج الحلفية بأنواع الزهور
التي تدل على قدرة الملاحظة غير العادية التي
يملكها الرسام الشعبي ففيها من الزهور
البيئية المصرية ، ورود ، قرنفل ، سوسن ،
ونسرين .

يوضح دور النساخ من ناحية فى اصفاء
خيالاتهم على السير رغبة فى التزيد من رضا
العامة ، ومن ناحية أخرى نجد الرسامين
الشعبيين . وقد أبدعوا عددا كبيرا من الصور
المطبوعة والمرسومة خلف الزجاج تعبر عن
الموقف البطولى الواحد . فنرى صورة عبلة .
جالسة على هودج الجمل تارة (شكل ٢)
ونراها تارة أخرى تمتطى صهوة فرس
أبيض (شكل ٤) كما نرى اختلافات
أسلوبية واضحة بين المنظر الواحد رغم ثبات
عناصره (شكل ٢ - ٤ - ٥ - ٦ وشكل ٧ -
٨ - ٩) .

ولعل مثال صورة البراق النبوى الشريف
يعبر عن هذه الصفة الأسلوبية التي يترجم
بها الفنان الشعبي الأصول الدينية والاسطورية
لتلائم مزاج العامة وفى الوقت نفسه يوضح
ارتباط التعبيرات الشعبية الحديثة عن البراق
بأصول تراثية فى الفن الإسلامى .

ويعتبر المعراج أروع معجزات الرسول
صلى الله عليه وسلم وقد توافرت عبر العصور



شكل (٤) عنتر وعبلة على خيول مطهمة

والبراق هو الدابة التي خصها الله بأن تحمل
النبي لأداء مهمة مقدسة ووصفها البخاري -
محمد بن اسماعيل الجعفر ٨١٠ - ٨٨٠ بأنها
ليست ذكرا ولا أنثى .

ويرجع مسلسل العاني (٥) رمز البراق الى
رغبة الفنان المسلم في أن يصور ويبدع أشكالا
لحيوانات مركبة حية مما لم يخلق الله لها مثيلا
فيتجاوز بذلك نصوص التحريم من رسم
كائنات حية .



شكل (٥) غنرة أبو الفوارس مجللا بشياب الفرسان المتصربين (عن المصمودي - نس)



شكل (٦) عنترة وعبلة ينطلقان على فرس والطيور تساعد في التعبير عن الانطلاق
(عن المصمودي - تونس)

تعبيرية متحررة بدرجات متفاوتة عن تلك الأصول . وفي هذا المجال يعرض الباحثون للأصول التراثية ولأمثلة توارث المواقف والرموز في عهود متعاقبة وأقلمة هذه الرواسب التراثية لتلائم المطالب الوجدانية للشعب فينسبونها إلى السير الشعبية أصولاً قديمة وأبطالاً مثل حورس وايزيس ومواقف من الأساطير الكلاسيكية الإغريقية والهندية والقبطية ومن قصص الأنبياء .

والفنان الشعبي الشفاهي أو التشكيلي في سبيله إلى إجراء تلك التطويرات المتراكمة قام بتحويل الشخصيات التاريخية متحرراً من أصولها التاريخية ، ككليب ، والجليلة وجساس وغيرهم ، كما قام بإضافة شخصيات مكملة دون وجود تاريخي لها كضباع واليمامة والغويلة .

ثانياً : تحليل الأساس الثاني :

تحليل عناصر ورموز وأسس تصميم اللوحات المطبوعة وعلاقتها بالمجتمع الإسلامي الشعبي ومزاجه المميز .

تعتبر الصور الشعبية المطبوعة التي تتناول موضوعات الفروسية والخيول عن مزاج شعبي إسلامي متميز ويتضح ذلك فيما تتضمنه من رموز وفي الزوايا المختارة من السير للتعبير عنها ، في الواقع البيئي المعاصر لزمن الكتابة ، وفي تفاعل الفنان مع العوامل السابقة ليخرج مادة يتقبلها جمهور المتلقين وتمس وجدانهم ونفسياتهم .

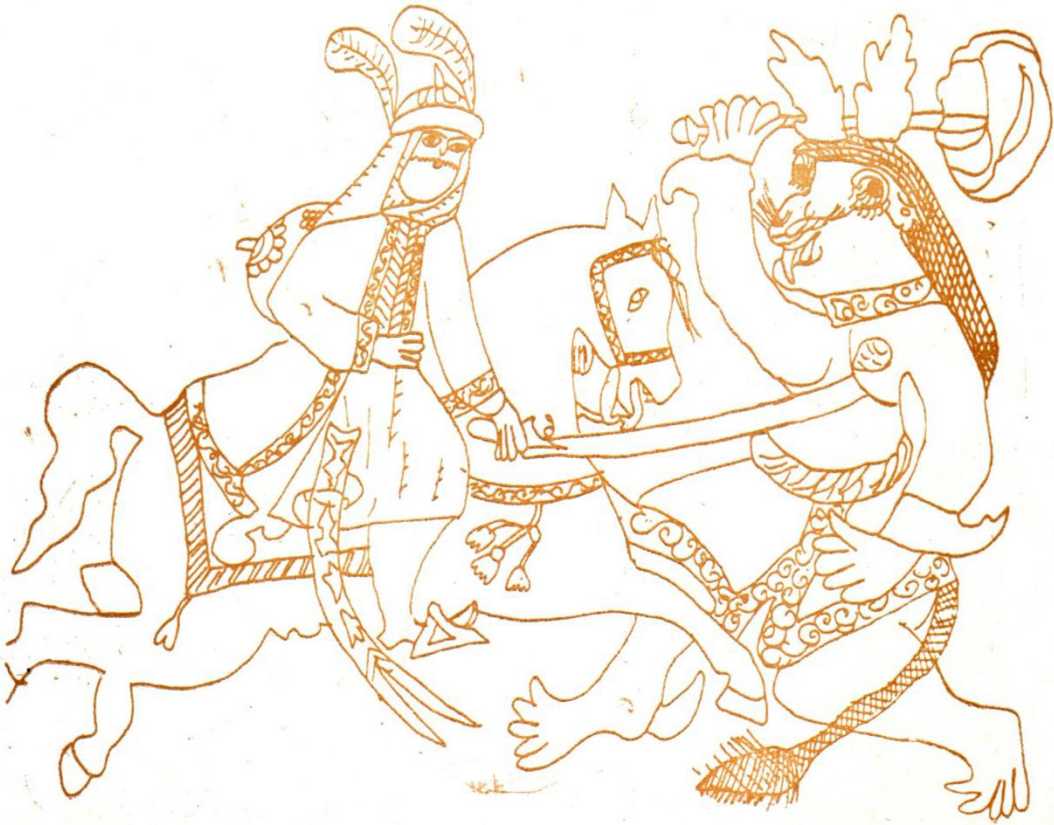
وقد شاعت بين الفولكلوريين فكرة التراكم الملحمي للسير الشعبية (٦) والتي تقوم على شرح دور الفنان الشعبي المصور والراوى ، في الانطلاق من أصول تاريخية إلى صياغات

كما عكست السير الشعبية نزعة رومانتيكية تتميز بالمبالاة في إبراز الصفات المحببة للشعب كالفرح والبذخ عند وصف زفة العروس والمبالغة في التعبير عن الحزن بلطم الخدود وإهالة التراب فوق الرؤوس والامتناع عن مظاهر البهجة والفرح عند موت عزيز .

كما عبرت عن التمايز الطبقي الصارخ الذي يتضح في ألوان الملابس والمسكن وطرق المعيشة (٧) فتصور عبلة في هيئة الملكة وزركش الجمل والهودج بالزخارف الكثيفة زاهية الألوان وثيابها الفاخرة وحليها الكثيرة على ذراعيها وحول عنقها بينما صور الخدم والمساعدين في صورة من النقشف والفقر .

وقد عبرت هذه الصور المطبوعة عن مقاييس الجمال النسائي الذي يرتبط بعصر السير الشعبية في سيرة الزير سالم وأبرزت طريقة المرأة في ارتداء أزياء خاصة بها وطريقة تزيينها وهي صورة للمرأة الجميلة في وجدان العوام من الناس .

وقد توصل الفنان الشعبي الى نوع من اختزال الأحداث التاريخية وصهرها وتحويلها الى رموز مجمدة للمصنفات البطولية آنفة الذكر ومن الأمثلة على ذلك ما يسوقه محمود ذهني من أن السيرة ترفع بطلها تدريجيا في طبقات البطولة والفروسية الى أن يصبح رهزا مطلقا موضعا كيف تدرج عنجرة في طبقات الفروسية الى أن صار رمزا عاما كفارس العرب « كل العرب وليس أحد فرسانهم » كما يمثل ذلك أيضا وجود ثنائية أخلاقية ، حيث كل شيء في السير المروية أو المرسومة فيما يبدو مركز حول تلك الثنائية الشر في مواجهة الخير . يقول المصمودي : « تسيطر فكرة بسيطة على العمل الخلاق المعقد للرسم الشعبي فعلى جانب يوجد الأخيار الذين ينتصرون في النهاية بفضل إيمانهم وعلى جانب آخر يوجد الأشرار والكفار أعداء الأولين وهم الذين يهزمون - ويموتون ويعانون العذاب » .



شكل (٧) علي بن أبي طالب يصرع العفريت



رسم تونسى مثبت تحت الزجاج لسيرة غنّرة وعيلة يحف بهما الفرسان الأخيار والأشرار
(عن المصمودى - تونس)



شكل (٩)

صورة القديس مارجرس ويتضح فيها اختلاف الأسلوب الفني من حيث التعبير عن العناصر بواقعية منظور
 ظل والفارس أشبه بالفارسان الروم منه بفارسان العرب وهذا النوع من الرسوم يمكن أن ينسب إلى
 الرسامين الأرمن .

وأبطال السيرة المصورة بل يمتد إلى الرموز
 الأخرى كالنصور التي تفترس الأفاعي لتقضي
 رمزيا على الشر الذي يمكن أن يحل بالبطل

ويضيف أن منتصف الصورة هو في
 الغالب نقطة الالتقاء والصراع . ولا يتوقف هذا
 المثال الذي أورده المصمودي عند شخص



شكل (١٠) مجموعة من رسوم مخطوطات الفروسية والرمي بالرمح ترجع الى نهاية العصر المملوكي الجركسي وقبيل الفتح العثماني .

عناصر الصورة التي يفرض الموضوع توازنها « وهو يخل بهذا التناسب عن عمد في الشخصيات التي يريد عرض ما فيها من صفات تشير العجب أو الضحك والسخرية (٨) .

وهناك ترجمة شكلية صادقة لبعض النصوص الشفاهية للسير ، فيمجرد مشاهدة دخول السيف المزدوج النصل (ذو الفقار) في صدر رأس الغول - أو الآدمي ذي القناع الشيطاني - أو سيف عنتره أو أبو زيد ، أو الزير سالم يشطر خصمه الى فلقين ويسيل الدم بطريقة ساخرة ، فنشعر بأنه ايقاع معبر لعبارة (وضربه بالسيف فوق على الأرض قتيلا وفي دمه جديلا) التي جاءت في نص الزير سالم .

وعليه كما يقول المصمودي « فان هذه الصور تعنى بالنسبة الى مقتنيها والى الفنان الذي خلقها التأويل المنسق بين العناصر السلافية والحضارية التي تتألف منها أصول الشعب » وهي بدائل تنفسية للشعب المقهور ومواقف من الكفاح السلبي ضد القهر الاستعماري وشعور الشعب بالاذلال واستجابة لغريزة حفظ الذات والتمسك بالماضي في ماضيه المجيد . فهذه الصور تنبئ بأبطال خوارق من أمجاد الماضي وكانت بذلك

وهناك سمة أساسية أخرى تميز تلك السير الشعبية وتعبيراتها المصورة وتتجلى في التباين العجيب في المغزى الرمزي بين المناسبة وطقوسها ويسوق المصمودي مثالا لذلك موسم عاشوراء ، وهو ذكرى مصرع الحسن والحسين (الذي لم يقتل تاريخيا) وهما في نظر العامة رمزا للبراءة النقية تغتالها قوى الشر والظلام وكان موسم عاشوراء بمثابة عيد كل القديسين ، كما كان مناسبة للمهرجانات حيث تطلق الألعاب النارية أثناء الليل ويتناول الناس أصنافا من الحلوى ، هذا ويمثل ذلك التناقض في الاحتفال بذكرى اليممة من خلال طقوس مبهجة نوعا من التحوير للمواقف وتحويلها الى ذكريات وعبر . ولعل ذلك النوع من التعبير واضح في صور الفرسان الشعبية « معارك الفرسان في شيء من السذاجة المزوجة بشيء من الطرافة ، فعلى الرغم من التطاحن الشديد الذي توضحه فهي لا تلبث أن تثير في الناظر الضحك كما انها تمس في تعبيراتها الجانب الهزلي ورغم جدية الموضوعات التي تعبر عنها « هذا الجانب الهزلي يعد بمثابة عامل مشترك في أنماط الفنون الشعبية التصويرية : فالفنان الشعبي « يحافظ على تناسب

في مخطوطاتهم . ورسوم الفنان الشعبي قوية متماسكة في تكوينها في جرأة وتحرر من التزام بالمرئي لأغراض رمزية وأرضيات تلك اللوحات بيضاء دائما ، والبيئات التي تجرى فيها أحداثها محايدة ، تعبيرا عن تحويل الرمز الى المطلق وعن خلود الاسطورة رغم تغير تفاصيل الزمان والمكان ، فكان الفنان الشعبي يجمع بين الأزمنة والأمكنة في آن واحد أحيانا كما كان يجمع أحداثا تاريخية معا في اطار واحد ، كان يضم عبلة حبشية عنتر وزبيدة زوجة الرشيد دون اعتبار للفارق الزمني الواسع بينهما .

ومثال آخر على فكرة الجمع بين الأزمنة والأمكنة في الفن الشعبي تتمثل في سيرة الزير سالم والتي توضح انه بعد مصرعه تتابعت ذريته من ناحية كليب حتى الجيل الخامس بعده الذي تشرف بمقابلة (النبي المختار) ومعه يورد في صلب السيرة أخبارا عن الصليبيين وحروبهم ويعنى هذا أن

قوة داخلية تكفي لاسترداد الذات ، وعودة الى السمات التشكيلية التي تكون أسس تصميم تلك الرسوم المطبوعة للفرسان والأفراس الواقعية والخيالية . فان لتلك الرسوم الشعبية المطبوعة صفات عامة تميزها عن الصفات الأوربية التي يجذقها الرسامون الأرمن فبينما يجذق أولئك الرسامون الأجانب أصول المنظور وبراعة رسم الوحدات ومحركاتها لأصولها الطبيعية واستخدام الألوان المتدرجة . نجد الرسام الشعبي يتميز بالتعمق في التكوينات أكثر من التفاصيل وفي الجانب التعبيري التوصيلي أكثر من الجانب التصويري المحاكى للأصول الطبيعية منظوريا . وهو يستخدم الألوان الصافية معتمدا على شبكة خطية سوداء تملأ بألوان مباشرة عادة ورسومه غير واقعية ، رومانسية التعبير ، درامية المواقف وامعانا في ابراز هذه الصفة فانه يكتب الى جانب كل عنصر عبارة تشرحه للمشاهد . هذه سمة عرفها المسلمون



شكل (١١) رسم ينتمي الى الفترة السابقة انظر شكل ١٠



شكل (١٢) الأمير أبو زيد يشق بسيفه عاصم شراب الدماء وخلفهما العبد أبو القمصان

- المؤلفين والرواة قد خلطوا مثلهم مثل الرسامين الشعبيين ، بين أحداث عصرهم والأحداث الغابرة (١٠) .
- واختصارا للصفات المميزة للتصوير الشعبي المطبوع على الحجر خاصة الذي يصور الحيول والفرسان نورد النقاط التالية :
- أن للرسم الشعبي نظرة مرئية شاملة ، فهو يرسم ما يراه من هذا الجانب وما يراه من الجانب الآخر ويضعهم معا في عمل واحد .
- أن الرسم الشعبي يبالغ في حجوم الأشياء تعبيرا عن أهميتها ويقلل من العناصر الأقل أهمية أو يحذفها .
- أن الرسم الشعبي يمزج بين الكتابة والرسم فيجمع بين الرموز الفنية واللغوية حرصا منه على وضوح عمله الفني بالنسبة لجمهوره .
- أن الرسم الشعبي يستخدم الأوضاع المثالية ، أي إبرازه الجوانب توضيحا لفكرته ، فيرسم الإنسان من الجانب ومن الأمام في الوقت نفسه .
- أن الفنان الشعبي يجمع بين الأمكنة والأزمنة معا في عمل واحد (١١) .
- أن الرسام الشعبي يستخدم خط أرض ترتكز عليه عناصره قائمة دون زوايا منحرفة .
- وهناك صفات تفصيلية تتطلب مزيدا من الدراسة والايضاح لا يتسع لها البحث الحالي وتتعلق بالخلط بين الأساليب الإسلامية الكلاسيكية في صور المخطوطات من تسطيح وشغف بالزخرف واختصار مجازي للعناصر حتى تتحول المنمنمات الى ما يشبه المناظر المسرحية المعبرة ويقوم الشخص فيها بدور الممثلين .
- وبالخلط بين هذه الأساليب الكلاسيكية وبين تلقائية التعبير الساذج دون تحفظ نرى الرسام الشعبي يحاول في بعض الجرائيات التعبير عن المنظور ويتجنب ذلك في جزئيات أخرى لأغراض تعبيرية وفي الصورة رقم (١٢) والتي تمثل الأمير « عاصم شراب الدماء » وهي والأمير « أبو زيد والعبد أبو القمصان » وهي مضاه باسم الرسام حسن حسن السيد .



شكل (١٣) رستم يصرع عفريتاً من الفن الشعبي الإيراني (لاحظ التشابه مع علي يصرع عفريتاً)

عرف في الغرب حيث يكون الفارس الذي يركب الحصان الأبيض خيراً وشهما نسبة إلى الجنس الأبيض والعكس نسبة إلى الجنس الأسود . بيد أن هناك سمات عنصرية في هذه الرسوم مثل صورة الخادم المسمى بعين زنجير . ولقد اتفق أغلب الباحثين في موضوع التصوير الشعبي على أن له أصولاً إسلامية عربية إيرانية تركية ، ولعل توضيح أمثلة لهذه الفكرة يساعد على إثبات وجهة نظر هذا البحث في استبعاد نسبة تلك الرسوم الشعبية المطبوعة إلى رسامين أرمن حيث كان من الأولى أن يقوم أولئك باتباع تقاليد فنية غربية ، الأمر الذي نراه فيما رسموه من صور مطبوعة تمثل بعض الفرسان المسيحيين والمواقف الدينية القبطية والتي تخالف في أساليبها تمام الاختلاف تلك الموضوعات الملحمية العربية الإسلامية . شكل (٩) الذي يمثل القديس مار جرجس .

نلاحظ تكبير الفرسان وتصغير العبد « أبو القمصان » .

ونلاحظ خط الأرض ونلاحظ عدم المنطقية في رسم تلاحم الأرجل الأمامية للفرسان المتقابلين ولتلاحم السيوف الطاعنة حيث تتحول العناصر برمتها وكأنها شرائح من الورق قصت ولصقت متضافرة .

كما نلاحظ انتشار بقع الدم حول الرأس المشطور لشراب الدماء وحول حصانه وتحتة في بقع زخرفية ، ونلاحظ حركة سيف أبي زيد وهو يشق شراب الدماء بصورة وصفية ، وخلو الوجوه تماماً من علامات الانفعال والدهشة أو الألم أو التشقى فكل هذه الانفعالات تركت للمشاهد ليسقطها على الشخص المصورة بصورة محايدة .

وهناك ملاحظة مهمة للغاية وهي أن أغلب الحيل التي يركبها الفرسان الأخيار سوداء والفرسان الأشرار بيضاء وذلك مخالف لما

ويعملوها ريش الطاووس والشارب الكثيف، وقبضة اليد على الخنجر ويلاحظ أيضا اشتراك النموذجين في استخدام الكتابات لشرح المضامين أو لتسمية الشخص و تمييزهم .

كما يمكن ملاحظة الفروق القائمة بين الرسوم الإيرانية الشعبية ونظائرها المصرية فالإبطال في النماذج المصرية بلا ذقون والزخارف أقل والانفعالات على الوجوه ليست درامية ولكنها رمزية تمثيلية بينما نجد انفعالات شديدة بادية على الوجوه في النماذج الإيرانية حيث تقطيب الحاجبين والمغالة في إبراز ثنيات الثياب بدرجات ظلية وازدحام الخلفيات بالعناصر وكذا استخدام أكثر من خط أرض واحد بشكل ملموس لإبراز العمق المنظوري ولعل أغلب الاختلافات المذكورة ترجع الى سببين تقنيين : أولهما التفاوت الشديد بين مساحة النماذج الإيرانية ١٧٧ × ١١٠ سم والنماذج المصرية ٣٠ × ٤٣ سم تقريبا .

وثانيهما أن النماذج الإيرانية - مصورة تصويرا مباشرا على القماش بألوان زيتية بينما النماذج المصرية مطبوعة على الحجر بأسنوب (الميثوغراف) ولكل من أساليب الأداء المذكورة معطيات لا تتجاوب مع الأخرى وفي مجموعة الأشكال ١٠ ، ١١ وشكل ١٥ مجموعة

وفي الفن الشعبي الإيراني انتشرت صور درامية الطابع مباشرة التعبير عن الأساطير والسير الإيرانية في المفاهيم والمنازل الشعبية منذ القرن التاسع عشر وتدور أحداثها حول الملاحم الإيرانية وأبطالها رستم وسهراب وليلى والمجنون وأحزان وشجون عاشوراء وعلى والحسن والحسين (١٠) وفي هذه الصور تكمن عناصر وتكوينات وسمات متعددة يمكن أن تنسب إليها الرسوم المطبوعة على الحجر التي طبعت في مصر وتداولها الشعبيون في الأقطار العربية المختلفة حتى عهد قريب .

ففي لوحة تمثل قتل رستم والعفريت الخرافي (ذو القرنين) الشبيه بالغول الذي يصرعه على سيفه ذي الفقار شكل (١٣) ، نرى الأرقط قابضا بيسراه على عنقه وبيميناه خنجر طويل متكأ بركبتيه على صدر وأرجل العفريت الذي خرج لسانه من جراء قبضة رستم القوية وفي الخلفية نجد حصانا أبيض خاصا بالبطل رستم رافعا قدميه الأماميتين ورأسه من هول المشهد الرهيب واللوحة ممضاة باسم حسين خولاء احامتى وأبعادها ١٧٧ × ١١٠ سم ويلاحظ التشابه الشديد بين ذلك الحصان الأبيض وبين خيول اللوحات المصرية كما تسهل ملاحظة أوجه التشابه بين زى رستم وعنترة بما فيهما من حليات ودروع وكذلك الخوذة التي تشبه التاج



شكل (١٥)

الغزو العثماني وتصور فرسانا يتدربون على
النزال بالرمح ويتضح في أسلوبها النزعة
الشعبية والزهد في الزخارف (١٢) .

أخرى من الرسوم المنقولة عن المخطوطات
الاسلامية القديمة للفروسية والرماية التي
ترجع الى عصر السلطان قنصوه الغوري وقبل

المراجع :

الهوامش :

١ - تمبل ، القديس مارجرس والتنين - (ترجمة البير
فتح الله) فنون عربية ، باميكاب العدد الرابع .
لندن ١٩٨٢ ص ١١٨ - ١٣١ .

٢ - سعد الحادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور ،
المكتبة الثقافية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ص ١٢٨

٣ - مسلسل العاني : البراق ، فنون عربية ، باميكاب ،
العدد الاول ، لندن ، ١٩٨٠ ص ٣٠ : ٣٣ .

٤ - عبد الحميد يونس : خيال الظل ، المكتبة الثقافية ،
الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة أغسطس .
١٩٦٥ ص ٣٩ .

٥ - لطفى حسين سليم : ملحمة الزير سالم (رسالة
ماجستير) قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ١٩٧١ .

٦ - محمد المصمودى : فن المثبت ، فنون عربية ،
باميكاب - العدد الخامس لندن ١٩٨٢ .

٧ - محمد حمدي خميس : العلاقة بين الفنون الشعبية
وفنون الأطفال ، المؤتمر السنوى التاسع لموجهى
التربية الفنية ، مطبعة وزارة التربية والتعليم
القاهرة مايو ١٩٦٩ ص ١١٢ - ١٢٠ .

٨ - محمود ذهنى : سيرة عنترة وسماتها القصصية ،
مجلة الفنون الشعبية وزارة الثقافة ، القاهرة ،
العدد ٣ يوليو ١٩٦٥ ص ٣٨ - ٤٥ .

٩ - يوسف الشارونى : سيرنا الشعبية ونظرية التراكم
الملحمى ، الدوحة ، العدد ٧٢ وزارة الاعلام - قطر
١٩٨١ .

(١) محمود ذهنى - سيرة عنترة وسماتها القصصية ،
مجلة الفنون الشعبية وزارة الثقافة العدد ٣ يوليو ١٩٦٥
ص ٣٨ - ٤٥ .

(٢) محمد المصمودى : فن المثبت - فنون عربية -
العدد الخامس لندن ١٩٨٢ .

(٣) لطفى حسين سليم . ملحمة الزير سالم
(رسالة ماجستير) ١٩٧١ ، قسم اللغة العربية -
جامعة القاهرة مايو ١٩٧١ .

(٤) يوسف الشارونى : سيرنا الشعبية ونظرية
التراكم الملحمى - الدوحة - العدد ٧٢ - قطر - ديسمبر
١٩٨١ .

(٥) مسلسل العاني : البراق فنون عربية باميكاب ،
العدد الاول ص ٣٠ - ٣٣ .

(٦) يوسف الشارونى ، المرجع السابق .

(٧) لطفى حسين سليم ، المرجع السابق .

(٨) سعد الحادم المرجع السابق ص ١٢٩ .

(٩) عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، المكتبة الثقافية
- الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة أغسطس
١٩٦٥ ص ٤١ .

(١٠) يوسف الشارونى المرجع السابق ص ١١٤ .

(١١) حمدي خميس : مؤتمر التربية الفنية والفن
الشعبى وزارة التربية والتعليم . تفتيش التربية الفنية -
القاهرة ١٩٦٦ ص ١١٤ - ١١٦ .

Masmoud, M. la peinture verre en Tunisu,
leres production, Tunsu, 1972 peintures
populaires D. jross collections particu-
lières De la maysté L'imperatrice D'Iran.
Aalon d'aulomme, grand palais des cham-
ps — Paris 1973, pp. 25-27.

— Paintunes populaires : collections pon-
penticulie has-Do sa Majesté limpanathice
D'Ian salon d'oulomme, Grand pa la us
dos champs. El y'sees pah, 1973, pp. 25-
27.

(١٢) (مرجع الفروسية) .

خرط الخشب

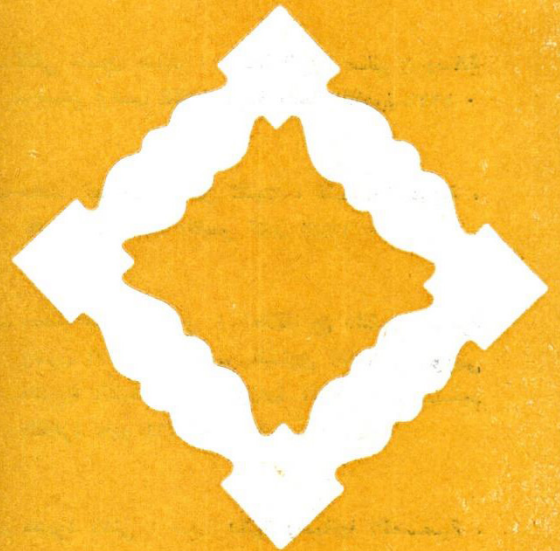
لمصر شهرة قديمة في خراطة الأخشاب وقد ذكر « وينرايت » أنه يوجد في الآثار المصرية التي يرجع تاريخها الى العصر اليوناني الروماني كميات كبيرة من الخشب المخروط . وهذه ظاهرة يتميز بها هذا العصر عن العصر الفرعوني . ويذكر أن المخرطة قد أدخلت الى مصر في العهد اليوناني الروماني . كما يشير أيضا الى احتمال أن الأخشاب المخروطة كقوائم الكراسي أو الأسرة في هذا العصر لم تكن مخروطة بالمعنى المفهوم . وإنما صنعت بالشكل المطلوب عن طريق « براد الخشب » على غرار نماذج الخرط في العصر القبطي (١) .

وفي القرن الثالث عشر عشر على أبواب خشبية للمنازل القبطية من نجارة بلدية على شكل مربعات وكثيرة الأضلاع وقطع من المشربيات الدقيقة الصناعة بالخرط البلدي عليها رسوم صلبان وأشكال هندسية .

واستمرت حرفة خراطة الأخشاب وازدهرت في عصر المماليك صناعة المشربيات من الخشب المخروط وكذلك الحواجز الخشبية للمقصورات في المساجد وعمل الكراسي و « الدواليب » وغيرها من الأدوات المختلفة .

ولا تزال آثار هذه الحرفة موجودة في أحياء القاهرة القديمة مثل بيت الجريتلية « الكردلية » بجوار جامع بن طولون ، وبيت جمال الدين الذهبي بحارة خوش قدم المتفرعة من شارع المعز لدين الله بالغورية ، ومنزل السحيمي بالدرب الأصفر بناحية الجمالية ، وبيت السنارى بالسيدة زينب . وأيضا البيوت الأثرية برشيد من عصر المماليك .

وقد قامت النجارة البلدية بدور مهم في الآثار القبطية والإسلامية في المنشآت الدينية والمدنية في الكنائس والمساجد والبيوت بمختلف المشغولات الخشبية مثل خراطة الأخشاب في صنع مصاريع الأبواب والشبابيك والمنابر والدواليب والمقرنصات « التي تغطي سمك الخشب الذي يحمل المشربية » والأشرطة الكتابية .



إعداد :
عصمت أحمد عوض

قوس من الخشب مثبت بطرفه قطعة خشب
متحركة تسمى عصفورة ومثبت بطرف القوس
الأمامي خيط يصل الى الطرف الثانى ويمر
بالعصفورة التى منها يتحكم الخراط فى شد
الخيط . (شكل ٢) .

المخرطة البلدية (شكل ٤) .

وتتكون من قاعدة عبارة عن لوح من الخشب،
وقطعتين من الخشب كبيرتى الحجم تسميان فخاذ
« مفردا فخذة » فخذة منهما متماسكة فى عمود
حديد طويل يسمى « ايدان » . والفخذة الثانية
مثبتة بالقاعدة الخشب ، ومثبت بطرفى كل من
الفخذين قضيب من الحديد مدبب الطرف ويسمى
القضيبان « غرابان » يوضع بينهما قطعة الخشب
المجهزة المراد خرطها حسب المقاس .

مراحل الخرط وأنواعه :

ولمعرفة أنواع الخرط يتطلب أولا معرفة
المراحل التى يتم فيها العمل على المخرطة البلدية
وذلك من خلال حديثى مع أحد الخراطين .

وهو الحاج عبد المنعم سليمان . بحارة
حلوانى بسوق السلاح بالقلعة .

قال : « أجيب الخشب الزان بعد تنظيفه
وتجهيزه أو أى نوع خشب أنا عايزه . وأشقه مثلا
مرايع [أجزاء ذات أطوال وسمك مناسب لقطع
الخرط المطلوب] ويسمى جزء الخشب ده «عابر»
وأعمل سندو أو مخنق أو مقياس للشكل المطلوب
« وأسط » على العابر ، أعمل علامات لبداية
الخرط على كذا خرزة حسب طول العابر . وبعدين
أثبت العابر بين الغرابين بعد لف خيط القوس
لفه واحده على العابر لتعمل على دورانه بين
الغرابين .

وأجيب الأزميل المناسب ثم أثبت الأزميل
على قطعة الشغل بقدمى الشمال المستندة على
الايدان وأشد القوس فى اتجاهين الى الأمام
والخلف فيدور العابر أمام الأزميل الذى يعمل على
الحفر أو الخرط المطلوب . وأتحكم أنا فى تغيير
وتحريك الأزميل تبعا للشكل « الى أنا عايزه » .
وأعمل مجموعة عوابر « مخرز » وأعمل مجموعة

ولا تزال خراطة الأخشاب قائمة فى مصر الى
وقتنا الحاضر بعد أن كاد يختفى العامل الحرفى
الذى يتقن الصنعة ويحول الخامه الى قطعة رائعة
تموج بالفن وتجذب عشاقها مهما انتشرت الآلة .

ويطلق اسم « خراط » على محترف الخراطة
وهو الذى يشكل الخشب وينحته بواسطة الخرط
أو الحز أو الحفر بآلة مسننة . وقد يعرف باسم
مكان مثل حى أو سوق باسم ما اختص به أهله
من حرفه مثل « خط الخراطين » أو « سوق
الخراطين » .

وقد أظهر الصانع المصريون فى فن خراطة
الأخشاب تفوقا ملحوظا وخبرة ودراية تامة بأنواع
الأخشاب المختلفة . ولم يكتفوا باستعمال الأنواع
المحلية منها والتى سبق أن استخدموها بل لجأوا
أيضا الى استيراد أجود أنواع الأخشاب من الخارج
مثل خشب الأبنوس والأرز ، وخشب الجوز
والبندق والبلوط . بالإضافة الى أنواع الخشب
الموجود مثل الزان ، والتوت والجميز وشجر
الليمون والجوافة . كما استخدموا سن الفيل .
وعظام الحيوانات ، والكهرمان ، وقد أضيفت
خامات أخرى وبعض أنواع الخامات الحديثة مثل
البلاستيك وغيرها .

بيد أن عمل الحرفى فى مشغولات الخرط
بأنواع الخشب المختلفة قد اكسبه مهارات مختلفة
ومن هنا ابتكر عددا من الأدوات التى تيسر له
عمله لتتلائم والخامات المتعددة من حيث الصلابة
والليونة .

ومن هذه الأدوات المستعملة فى حرفه خراطة
الأخشاب ما يأتى :

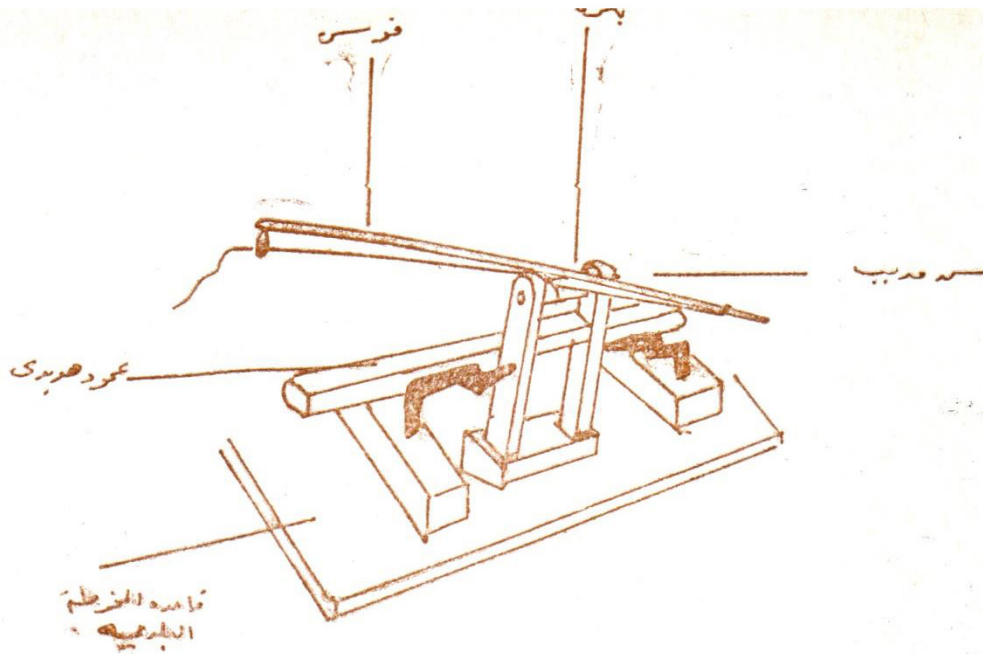
• مناشير مختلفة الأشكال والأحجام .

• أزامل مختلفة المقاسات .

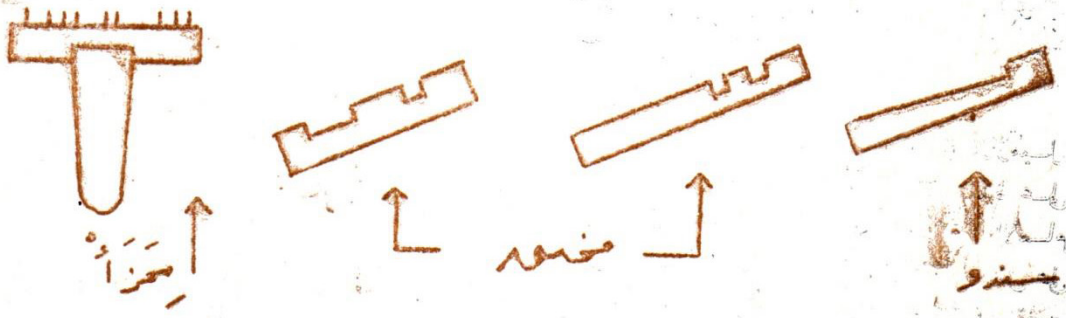
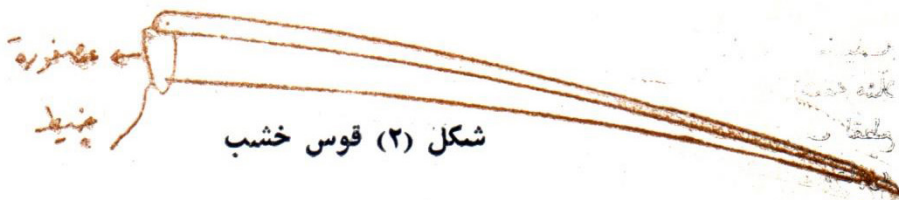
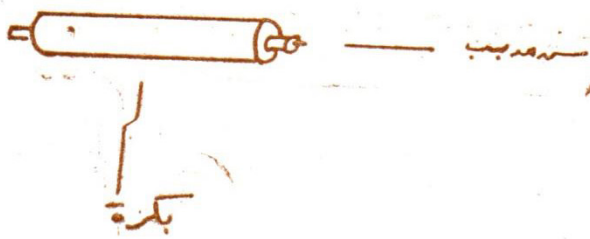
• ضمير مختلفة الأشكال والمقاسات .

مثقاب له عدد من السنون بأحجام
مختلفة . كل سن مثبت فى بكرة خشب (شكل
١) .

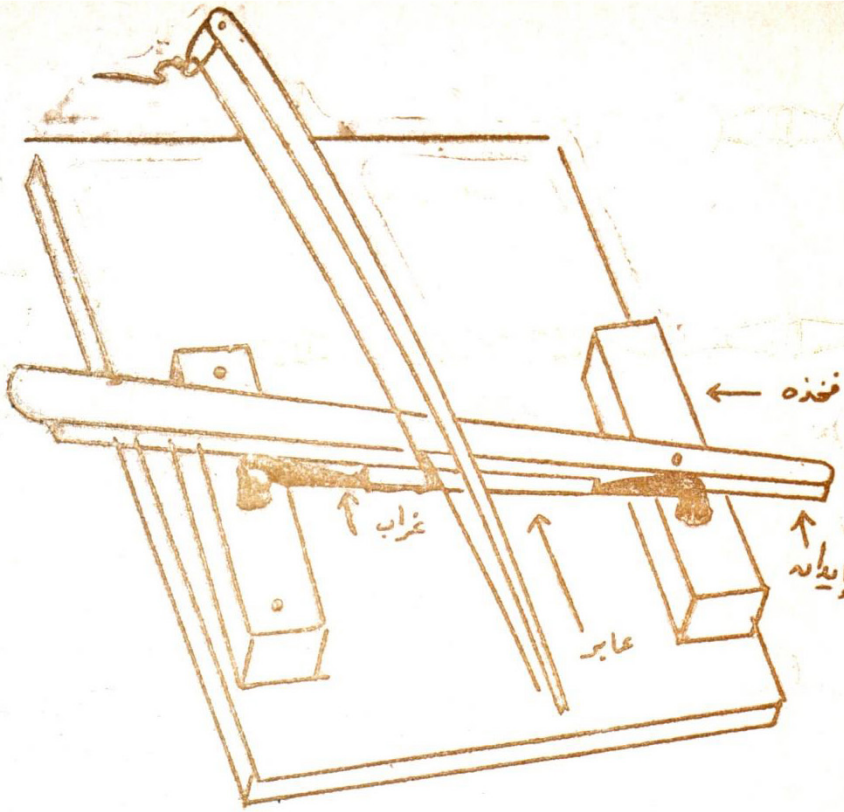
مجموعة براجل للقياس على قطعة الخشب
المراد خرطها (سندو ، محزأ ، مخنق) . (شكل
٣) .



شكل (١) مثقاب يولي



شكل (٣) مجموعة للقياس



شكل (٤) المخرطة البلدية

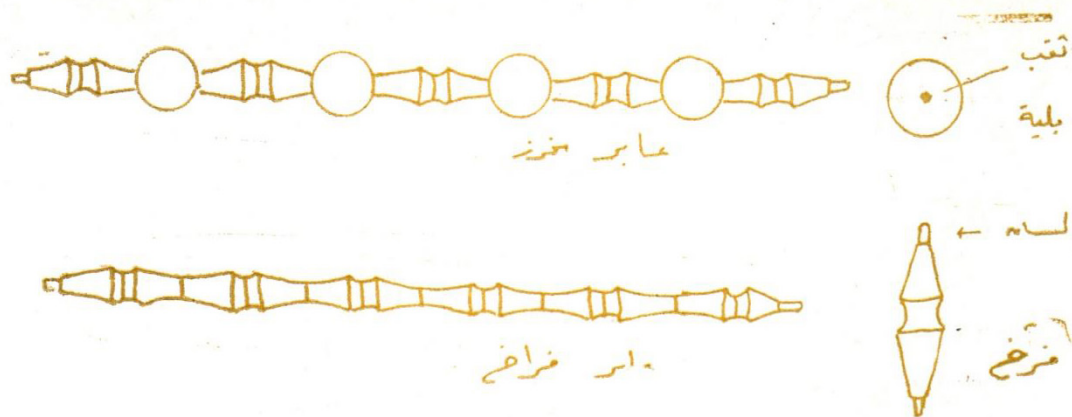
لجفاف الطقس وحرارته • وتتمدد في رطوبة الجو
شتاء • وبما أن هذه الخراطة يتم تجميعها دون
استعمال المسامير أو الغراء في تثبيتها فنجد أن
بين كل حشوة وأخرى قد تركت مسافة كافية
مراعاة لما قد يحدث للأخشاب من تمدد أو انكماش •
هذا بالنسبة لمساحة مشغولات الخرط • وبعد
تجميع مساحة مشغولات الخرط يأخذها النجار
ويعمل الهيكل الخارجى « البرواز » ويلصقها
بالغراء • ويكون بعد ذلك باقى أجزاء الشكل
وايكن مثلاً كرسى أو منضدة •

وهناك بعض الملاحظات على الأدوات التى
يستخدمها الخراط وكذلك أنواع الأخشاب ، إذ
تكون بعض الأخشاب لينة مثل خشب الليمبون
والجوافة • ولذا تستعمل فى الخرط الدقيق
ويستخدم معها القوس الرفيع والأزميل الرفيع ،
أما الخشب الزان مثلاً فيستعمل للخرط الكبير
باستخدام القوس الثقيل والأزميل الكبير •

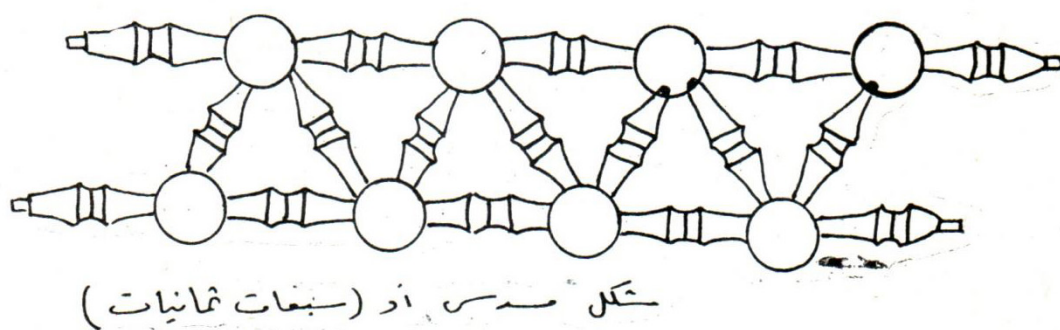
عوابر « فراخ » [أى خرط رفيع] وأجزأ عابر
الفراخ الى فرخ • فرخ • وكل فرخ له لسان
علشان عملية التجميع (شكل ٥) •

وأجيب عوابر المخرز واثقب المخرزات
بالمثقاب اليدوى (شكل ١) وهو عبارة عن قطعتين
خشب مركبتين فيهم فاصل من الخشب « عبارة عن
بكرة خشب تدور فى تجويف بطرفى القائمين •
وذلك بواسطة شد القوس • وفى أحد طرفى البكرة
سن مدبب والقائمين يثبتان فى القاعدة بين الغرابين
بالمخرطة البلدى » ، توضع المخرزات أمام السن
ومع تحريك القوس يتم عمل الثقب المناسب لسمك
اللسان الموجود بالفراخ ليتم التجميع للشكل بين
عوابر المخرز والفراخ (شكل ٦) ويسمى سبغات
ثمانيات وأيضا يمكن عمل أشكال أخرى من
عوابر المخرز والفراخ بنفس الخطوات (شكل ٧)
ويسمى أبو شروان •

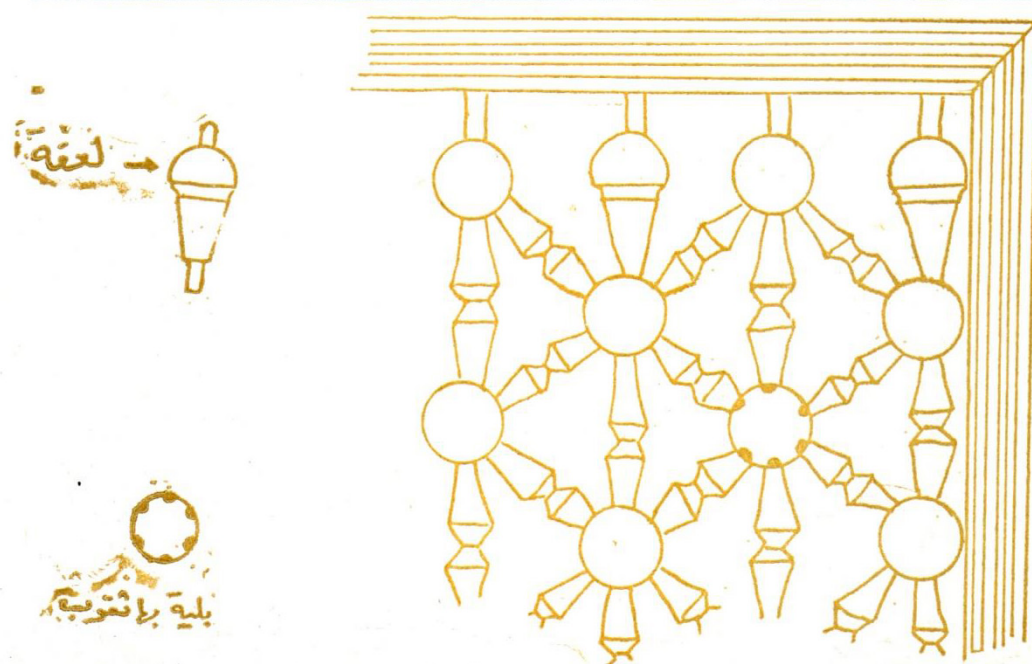
وللحرفى المصرى خبرة بطبيعة الجو فى
بلاده ، فهو يدرك أن الأخشاب تنكمش صيفا

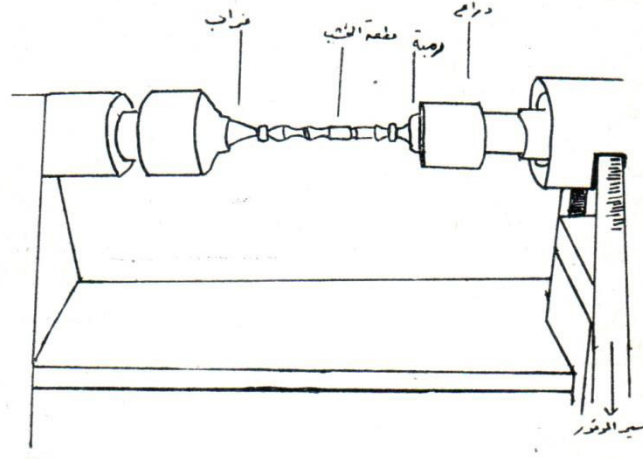


شکل (۵) مکونات التشکیل



شکل (۶) شکل سداسی أو سبعات ثمانیات





شكل (٨) مخرطة كهربائية

القوس في المخرطة البلدية كان له أبلغ الأثر في التغير الطفيف لشكل المخرطة البلدية التي كانت تستلزم جلوس الخراط أمامها على الأرض محني الظهر يعمل بيديه ورجله اليسرى . فجاءت المخرطة الكهربائية مرتفعة القاعدة بحيث تسهل عمل الخراط بالجلوس العادي للعمل على المخرطة .

والمخرطة الكهربائية (شكل ٨) عبارة عن قاعدة مرتفعة كمنضدة بطرفيها قائمان مثبتان بالقاعدة ، « والتركيبة كلها من الحديد » طرفها أو القائمان الأيسر منها به اسطوانة يحركها سير الموتور الكهربائي والقائم ينتهي بذراع وطرفه شبه مدبب ويسمى « زمبة » والقائم الثاني به اسطوانة حديدية تنتهي بسن مدبب ويسمى غراب ، وتثبت قطعة الخشب المراد خراطها بين الغراب وطرف الاسطوانة الأولى أي « الزمبة » وعند تشغيل الموتور الكهربائي يعمل على دوران عابر الخراط ويقوم الخراط باستعمال الأزاميل والضفر المناسبة ونوع الخشب والشكل المطلوب خراطه . فمثلا يتم عمل مجموعة « عوابر مخرذات » ومجموعة « عوابر فراخ » ليتكون منها وحدات الخراط المختلفة .

وقد أبدع الخراطون في عمل وحدات زخرفية من الخراط المختلف الشكل وكذلك مختلف اللون بادماج ألوان الخشب في عمل واحد . فمثلا جمع بين خراط من أخشاب الليمون ذات اللون الأصفر مع خراط من أخشاب الجوافة ذات اللون الأحمر في تكوين زخرفي ، أو الجمع بين خراط من خشب الأبنوس الغامق مع خراط من سن الفيل الفاتح . كما أنه يمكن دهان خراط الخشب العادي حسب الرغبة بعد التجميع بالنجارة فيمكن دهنه « أستر » أو دهنه بالورنيش للتلميع .

وقد لوحظ في الآونة الأخيرة أن « المخرطة البلدية » أو المخرطة اليدوية تكاد أن تندثر بعد ظهور الآلة الكهربائية الحديثة وهي ليست بمستحدثة وإنما هي عملية تطوير للمخرطة البلدية ولم تختلف عنها كثيرا إلا أنها تعد تمشيا مع العصر والرغبة في تحقيق الكم مع الكيف السريع ومن هنا كان التفكير في عملية تطوير المخرطة اليدوية . فعمل سير الموتور الكهربائي في إدارة قطعة الخشب المراد خراطها والذي يقابل عمل شد

وعندما سألت سعيد حسن أبو زيد ابن صاحب ورشة خراطة قديمة وكبيرة بالسكرية بحى تحت الربع وبوابة المتولى « والورشة تعمل بالآلات الكهربائية فى جميع مراحل العمل » .

قال : (النهاردة علشان الواحد يقعد ماسك القوس وقاعد على المخرطة اتلى على الأرض دى علشان يعمل شغل ، ح يعمل ٢٥٪ من التلى عمله المكنة . وقبل دخول المكنة الكهربا دى كان فيه مكنة ثانية من غير كهربا . هم ابتدوا يشتغلوا على المكنة التلى فى الأرض دى سنين وسنين .

ومن ميت سنة أو ثمانين سنة بدأت مكنة ثانية مع وجود الدراجات « الباسكليتات » بدأوا يعملوا مكنة بالعجلة بتاعة انباسكيلته . الخراط يقف يشتغل وجايب واحد عتال طول النهار واقف يدور العجلة دى التلى هى بتلف الخشب بدل القوس . والمكنة دى كانت موجودة لمدة قريبة يعنى من ٢٥ سنة تقريبا . احنا عندنا المكنة الكهربا دى من ثلاثين سنة يعنى من يوم ما دخلت الكهربا حى السكرية سنة ١٩٥٤ . وفيه بلاد ما كنتش شافت الكهربا غير مع كهربة السد . ودخول الكهربا فى الريف من مدة قريبة . وعلى فكرة شغل الخراط اليدوى موجود فى الاقاليم . ولحد النهارده فيه ورش خراطة فى المنوفية والقليوبية وفى طنطا بيعملوا خراط التلى هو الرفيع على المخرطة البلدى . وبيجيوه لنا بنشتريه منهم بالمتر الطولى أو المربع ، أصل الشغل الرفيع ده له عروضات خاصة دلوقت [أى مقاس خاص] .

وأما عن الفرق بين شغل الخراط اليدوى وشغل خراط المكنة فالخراط اليدوى يمكن يقدر يرفع فيه الى أقصى حدود الترفيع يعنى لو حط عود كبريت ممكن يخرطه لو هو محترف . الخراط بالمكنة الكهربا له مقاييس محدودة ، لو هو رفع الخراط قوى ينكسر ، وبعدين الحركة البطيئة لما يخرط الخراط اليدوى الحركة بيبقى لها طعم نحسه ، ان ده حى وشغل المكنة ميت .

واحنا كبشر حساسين نحس بالخراط اليدوى أكثر من احساسنا بشغل المكنة والتلى بيشتغل الخراط اليدوى لازم يكون بيعجب هذا الشغل لأنه فنان بيشتغل بأمانة ، أما خراط المكنة مش مهم

والعملية التجميع يلزم ثقب المخزرات كما هو متبع بطريقة الخراط البلدى . وهناك مثقاب يعمل بالكهرباء أيضا . يتم به ثقب المخزرات . وبعد ذلك تتم عملية تجميع الأشكال المختلفة وهى نفس أنواع الوحدات والأشكال الا أنه يلاحظ أن هناك فرقا فى الشكل العام من الناحية الفنية لا يدركه غير الفنان المتخصص أو الحرفى القديم . كما جاء فى حديثى معهم حول هذا الموضوع .

وبشان ظهور هذه الآلة الكهربائية كان سؤالى عن مدى تأثير هذه الآلة على العمل وعلى العامل اليدوى . هل تقبلها واندفع معها أم رفضها وانحاز لعمله اليدوى ؟ وكانت اجابة الخراط أحمد على أبو طاحونة « بحى خان الخليلي » قال :

(أبويا وأنا اتربينا واتعلمنا واشتغلنا على المخرطة البلدى . لكن الحياة صعبة وعازية شغل كثير والمخرطة عندى بالموتور وهو التلى زيادة وبيدور الشغل بدل القوس) .

قال الخراط عبد المنعم سليمان : (المكنة دى بتاعة انتاج . والعصر التلى احنا فيه دلوقت عصر السرعة . والناس الملمين بالشغلانة بيقاولوا على الأشغال التلى دى عايزين طبعاً شغل وانتاج كثير . والناس التلى كانت موجودة فى العصر القديم وشافت الحاجات القديمة من شغل الخراط مابتنبسطش من النوع بتاع المكنة . العامل بالمخرطة البلدى ممكن انه يعمل حاجة تخانتها ثلاثة ميل ! . العصر بتاعنا غير الوقت ده المادة النهاردة غالية ومصاريف . وعلشان كده يطلع شغل كثير بالمكنة . ونلاحظ أن التجميع بالنسبة لشغل المكنة مفكك والسبب انه بيعمل شغل كميات وعازين يجمعها وعازين يسرع وعازين يسلم الشغل فهو بيخرم الاخرام واسعة شوية بالنسبة للسان التلى بيبات فيه ويقوم هو ببيت كده بيبكون الشغل غير متماسك . وأنا بالنسبة للشغل أفضل الشغل على المخرطة البلدى وأعمل شغل ولازم يدخل مزاجى لأنى باشتغل فيها كهواية . يعنى لما أمسك حدة الشغل كده وأنبسط منها ح تعجب الزبون طبعاً .

مقاسات الحبات والفصوص المخروطة مثل
المسدس (سبعات ثمانية) كما فى (شكل ٦)
والميمونى العدل والميمونى المائل والميمونى ببلىة
(شكل ١٠) . والطراز الكنائسى . الصليب

والطراز الكنائسى . الصليب الفاضى
والصليب الملبان (شكل ١١) وأبو شىروان
(شكل ٧) .

وقد تجتمع الخراطة الدقيقة مع الخراطة
الواسعة فى اطار واحد .

فنرى فى وسط الاطار حشوة دقيقة الخروط
مع ضيق العيون تمثل فيها كتابة عربية أو قنديل
أو حيوان أو طائر أو آنية (شكل ١٢) وتحيط
بهذه الحشوة الداخلية المزخرفة حشوة خارجية
واسعة العيون وقد استعمل فى كلتا الحشوتين
نوع متباين من الأخشاب مثل البقس والليمون
(وهما من الأخشاب الفاتحة اللون) . والساج
الهندي والأبنوس (وهما من الأخشاب الفاتحة
اللون) وذلك لكى تظهر معالم الزخرفة نتيجة
لتباين اللون .

المشربية والمشرية :

والمشرية هي أصلا المشرية أى الطاقة
الخارجية فى البيت القديم التى تشرف على
الطريق . وكانت قاعدتها تستخدم فى وضع
القلل عليها لتبريد ما بها من ماء . وكانت تلك
الطاقات تصنع من الأخشاب المخروطة التى عرفت
بخروط المشربية نسبة الى شرب الماء من تلك
القلل . وكان المفروض من تلك المشربيات أن
تحجب الحريم عن أنظار الجار والمارة فى الطريق
ولتتيح الفرصة لنساء المنزل للتطلع من خلال
ثناياها الى الطريق لمشاهدة المناظر . وقد شملت
المشرية مشغولات الخروط متنوع الأنماط الفنية
لتلائم الأغراض النفعية والجمالية .

والمشرية لها خصوصيتها . وقد اشترك
العمالان الدينى والمناخى فى المساعدة على ابتكار
أسلوب فنى تمتاز به العمارة الاسلامية ، وأنتج
الفنانون منه تحفا رائعة من خراطة الأخشاب ذات
الأشكال الهندسية .

يكون بيعها أهمى شغلة كده وخلص وبيشتغل
بقوته (قوت يومه) مش باحساسه علشان ينتج
كثير وبسرعة .

يعنى الخراط اليدوى يدينى متر خرط مش
ح يقدر يدينى قبل أكثر من عشرين يوم . الخراط
على المكن يدينى المتر بعد ثمان أيام دى غير
التكاليف . المتر المربع اليدوى تلاقيه من ١٢٠
جنيه الى ١٧٠ جنيه مثلا . ولو أعمله على المكن
يكلف ٩٠ جنيه الى ١٤٠ جنيه تقريبا . يعنى عطله
وزيادة تكلفة . ولعلمك النهارده فيه خراطين على
المكن بيعملوا خرط آلى فى مستوى الخرط
اليدوى .

لقد أوجدت مشغولات الخرط والنجارة
المكلمة لها فى البيوت الأثرية ابتكارات فى التصميم
الداخلى من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع اكسابه
صفة جمالية . وهناك علاقة وثيقة بين منتجات
هذه البيوت الأثرية التى كانت مقرا للسكنى
(حينذاك) وبين تطويع تلك المشغولات الفنية
لخدمة البيئة فى شكل طرز موحدة ، نابعة من
ابتكار مهرة الصناع . ولقد استخدمت أشغال
الخرط المتنوع فى كثير من الأغراض لشغل
الفراغات وغيرها من قطع الأثاث كالدواليب
والدكك والسواتر الخشبية . وفى تجميل
المشغولات وحشوات النوافذ .

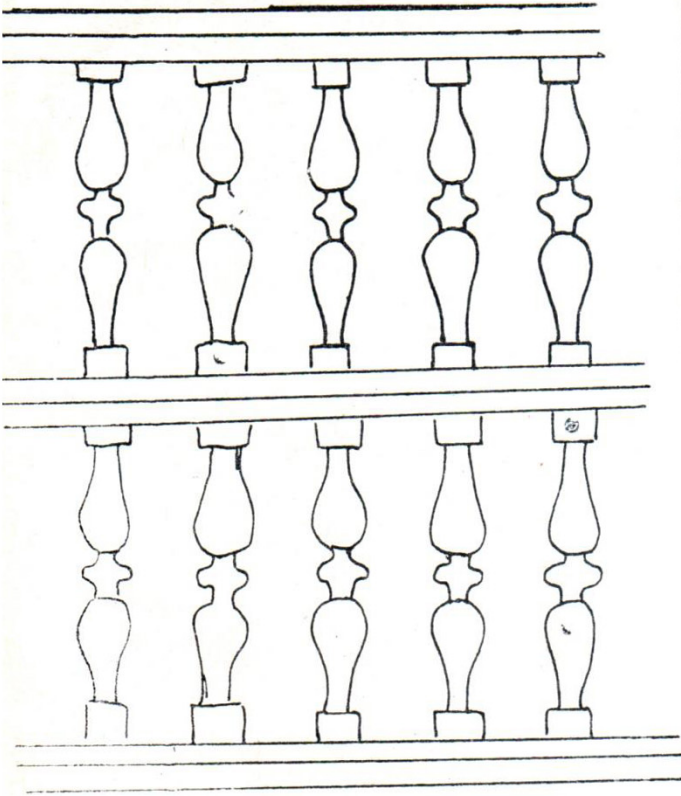
وخراطة الأخشاب نوعان :

١ - الخراطة البلدية الواسعة :

وتشمل خرط أرجل الكراسى والمناضد
والأثاث عموما وخرط الحواجز والأعمدة المستعملة
فى حوامل الزهريات والتماثيل . وكذلك خرط
الشريات الخشبية وأيضاً خرط البرامق ،
والانانات الصهرجية (ومفردها انان) كما فى
(شكل ٩) ومن أمثلة الخراطة البلدية القديمة
السياج الخشبي المخروط الموجود فى جامع
الماردانى بالتبانة .

٢ - الخراطة الدقيقة المعروفة بخروط المشربية :

ولخراطة المشربية أسماء مختلفة باختلاف
أشكالها وأنواعها وفصوصها . كما تختلف

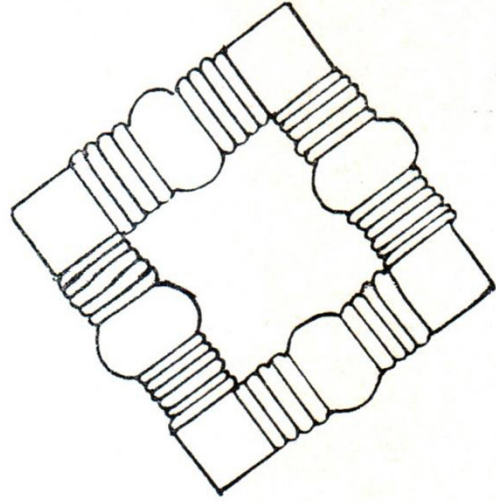


برامحه

(ب) برامق والمفرد برمق



(ج) أنان الجمع أنانات

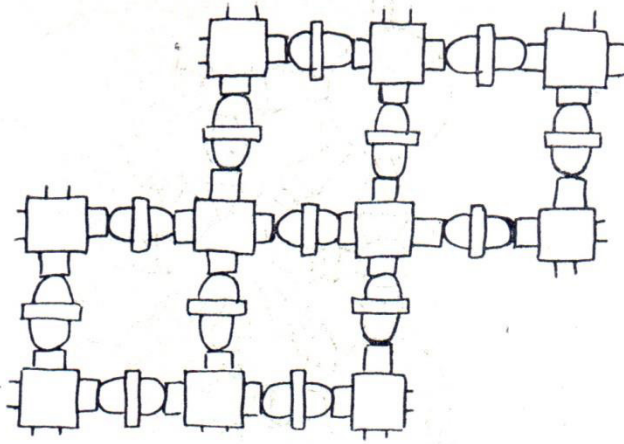


شكل (٩)
(أ) صمهيحي

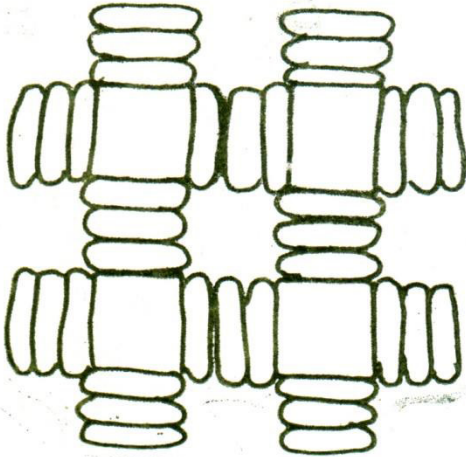
لقد تحدث أحد الصناع وهو « سعيد حسن أبو زيد ابن صاحب ورشة خراطة » عن خصوصية المشربية فقال :

(المشربية عموما اتعملت علشان الخصوصية فى البيت واتعمل لها حساب هندسى لنظم التهوية والانارة) .

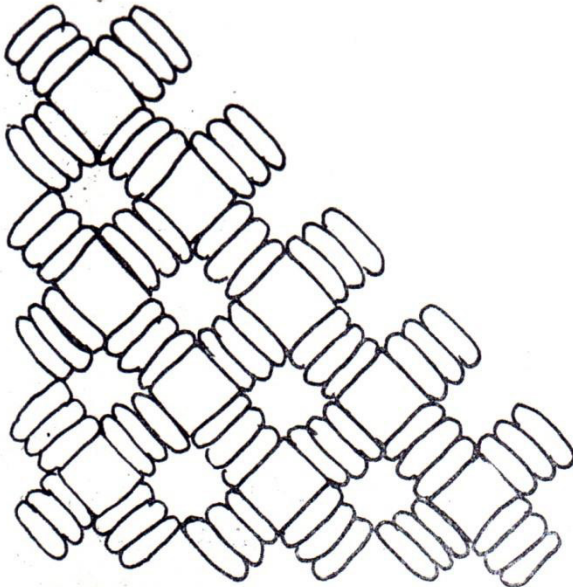
وبالنسبة للخصوصية ووظيفتها العلمية فيه دراسة . • يعنى شغل الخرط الى فوق يعنى أعلى المشربية أو النوافذ واسع وشكله مثلا صمهيحي . والى تحتيه يعمل صليب فاضى . • ويجى فى الأجناب يعمل صليب ملىان ويجى فى الأولية (أى من الأمام) ويعمل مسدس تبقى حساب مساحات وحساب أشكال . • وكل ما أنزل بيها يضيق الشكل بحيث الى قاعد وراء المشربية . • الى فى البيت الى قصاده ما يشوفش مين الى قاعد جوه) .



شكل (١٠) طراز ميموني (أ) بيلية



(ب) عدل



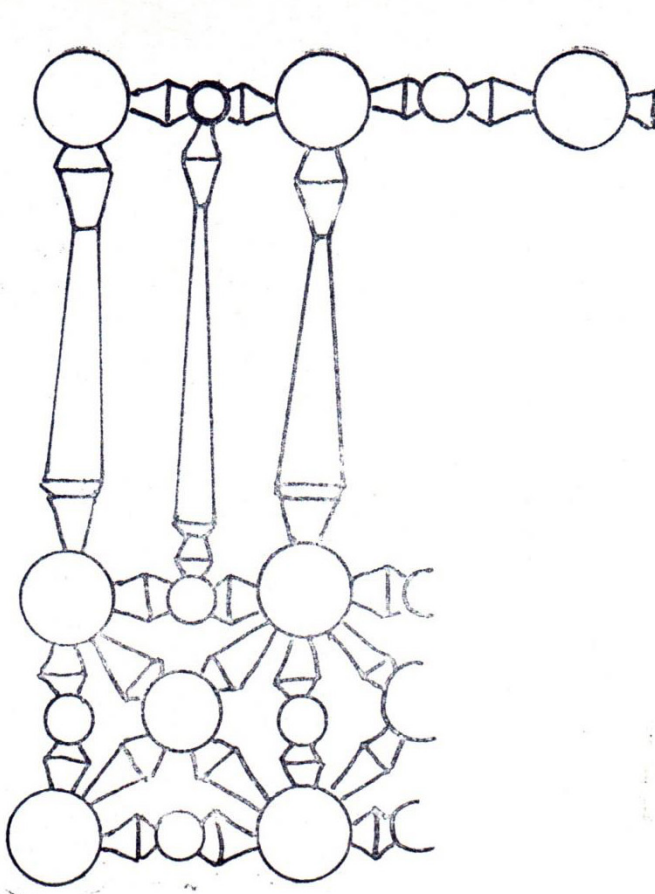
(ج) مائل

وقد عرفت المشربيات في العصر القبطي واستخدمت بكثرة في مساكن العصر المملوكي وهي تعتبر أثر من آثار عاملي العقيدة والمناخ فهي تحقق التمتع بالخصوصية للرؤية البصرية للخارج وتسمح بدخول الرياح الملطفة في الصيف وأشعة الشمس في انشطاء وتزود المشربيات بحنيات خارجة لوضع أباريق الفخار لتبريد ماء الشرب وعادة توضع المشربيات لتغطي المسطح الخارجي للشبابيك أو الشكمة التي تستعمل للجلوس . . وقد لوحظ أن الأجزاء العلوية ذات أبعاد وتقاسيم كبيرة نسبيا لتسمح بدخول أكبر كمية من الهواء والضوء والأجزاء السفلى ذات أبعاد وتقاسيم صغيرة نسبيا لتحقيق الخصوصية (١٠).

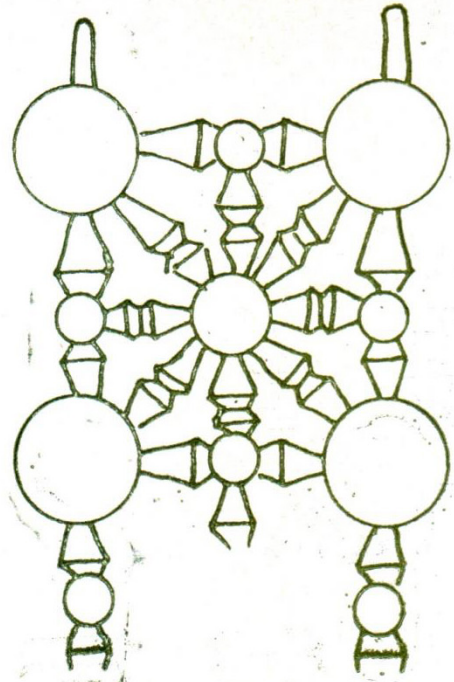
كانت حرفة الخراط بل النجارة عموما ضمن الحرف التي تجمعت داخل شياخات . وعن هذه الشياخات تحدث السيد عبد العظيم سليمان مدير الشئون الفنية ببيت السنارى فقال : (لكل مهنة شيخ والصانع يتقدم لشيخ الحرفة بشغل خراط من تصميمه فيتطلع عليها الشيخ ويراجعها من حيث الشكل الهندسى والفنى ثم يطلق عليها اسم الصانع لبراعته فى اظهارها . فكلمة الصهاريجى هو لقب موجود فى عائلة الصهاريجى . وكلمة ميمونى وده جه من صانع فى قرية من الشرقية اسمها ميمون وابراة هذا الصانع أطلق على الشكل الذى ابتكره ميمونى . وعن شكل أبو شروان وهو يشبه أصابع رجل الحمام) .

فى السنوات القليلة الماضية عمت ظاهرة انتشار أشغال الخراط الدقيق والذى يعرف بالمشربية فى تجميل الأثاث بالإضافة الى تجميل منابر المساجد . وساعد على ذلك ظهور المخرطة الكهربائية وسرعة انتاجها .

ومن احدى الورش التى تقوم بصناعة الأثاث المزين بشغل الخراط قال سعيد حسن أبو زيد - حى السكرية : (احنا بنشتغل فى أشغال الخراط من تاريخ قديم يعنى أجدادى وأجداد أجدادى كانوا خراطين واشتغلوا خراطين واشتغلوا بالمخرطة البلدى سنين وسنين جدى خلف اثنين عمى تخصص طراز قبطى « كنائسى » وكذلك أولاده . وأبويا تخصص طراز اسلامى واحنا ولاده تخصصنا اسلامى زيه .



صليب فاضى



شكل (١١) طراز كنائسى ، صليب مليان وصليب فاضى

وشغل الخرط الى بيتعمل فى « الموبيليا »
زى الى فى المشربية بس بغرض الزينة والزخرفة
ارضاء للزبون • ودلوقت اخترعوا حاجة اسمها
مقاييس استندر عرض الشريحة مثلا ٥ سم ،
٦ سم ، ٧ سم ٠٠ مثلا ، وطول المخرز مثلا
١٠ سم ، طول الكنايسى ١٢ سم ، ١٥ سم
وهكذا ٠٠٠٠ وطبعا زى ما أنا عايز مثلا أعمل
طرابيزة الدايير بتاعها ٧ سم من طراز كنائسى
أو غيره •

كان الأول النجار يعمل الشغل ، والخرائط
يعمل الخرط على المقاسات الى اخترعها النجار
دلوقت الخراط يعمل الشغل ويجيبه للنجار
يوضب الشغل عليه •

احنا بنشتغل الآن فى المناجر ونجارة مساكن
وعندنا ماكينات كهربا للتقطيع والخرط والثقب •
والورشة والحمد لله كبيرة •

احنا عاملين اسلاميك سينتر واشنجطن ،
اسلاميك سينتر لندن • اسلاميك سينتر
ماقديشيو •

« أى يصدرون أعمالهم للخارج » • وعاملين
منبر سيدنا الحسين والمساجد الهامة فى الجمهورية
زى عمر مكرم والمساجد الرئيسية فى المحافظات
المختلفة •

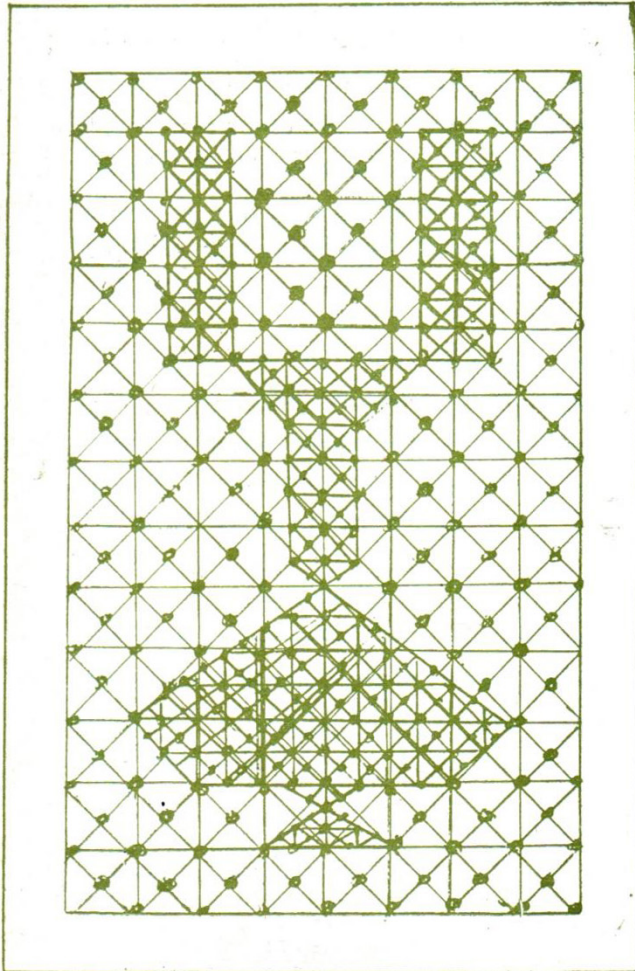
أما عن « الموبيليا » الى بنعملها النهارده ••
ده مجاراه للسوق علشان نقدر نعيش فى الزمن
الى احنا فيه ده •

وعدد الطلبة بالمعهد خمسة وسبعون طالبا يتدربون بالأقسام المختلفة بالمعهد . وهى قسم النجارة العربية وقسم الخرط الدقيق وقسم الأويما وقسم الأستر (الدهانات التاريخية) وقسم الجص والزجاج الملون وقسم السجاد اليدوى الاسلامى ، وقسم الصدف .

ويبلغ عدد طلاب قسم الخرط ثمان عشر طالبا يوجد منهم بالمعهد عدد ثمانية طلاب . والباقى يقوم بعمل الترميمات الأثرية .

وقد بدأ المعهد نشاطه الفعلى بالمشاركة فى عملية الترميم فى نهاية سنة ١٩٨٠م بالإضافة الى

شكل (١٢) حشوات من الخرط الواسع والدقيق على شكل اناء من المتحف الاسلامى



ولما نكون محتاجين حاجة طويلة من الخرط أطول من ٣٠ سم نعملها على حنتين ونوصلها بالتعشيق تقوم تسند بعضها لو احنا قلنا عندى المخرز ده تسع كور بنعمل ثلاث كور فى عابر ، وستة كور فى عابر بحيث لما آجى أنا اشتغل يبقى كده ثلاثة وكده الستة والصف الى بعده يبقى هنا الستة وكده الثلاثة بحيث نقطة الوصلة متبقاش فوق بعض (شكل ١٣) وبكده يبقى الشكل متماسك .

معهد الحرف الأثرية :

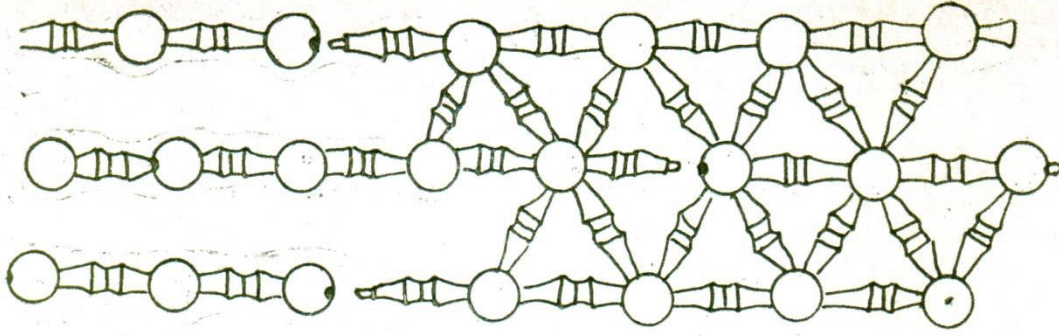
ينبغى أن نذكر أنه كان فى مصر عدة شياخات حرفية ظلت قائمة حتى القرن التاسع عشر وكانت تشرف عليها الدولة الى أن تحولت تدريجيا الى مدارس صناعية تشرف عليها جهات حكومية بهدف تأهيل المبتدئين فى انتاج هذه المشغولات لممارسة الحرف وتدريبهم واكسابهم المهارات المختلفة ، وابتكارهم لعدد من الأدوات التى تيسر لهم العمل لتلائم الخامات المتعددة من حيث الصلابة والليونة .

ومن هذه المدارس الصناعية : معهد الحرف الأثرية ببيت السنارى الذى أنشئ عام ١٩٦٦ واتخذ مقرا له بيت السنارى بالسيدة زينب .

والغرض من انشائه هو احياء المهن التى انقرضت من الآثار القبطية والاسلامية مثل الخرط العربى والنجارة وغيرها من الحرف .

وقسم الخرط بالمعهد قسم قديم ، شارك فى عمليات الترميم التى تقوم بها هيئة الآثار فى جامع عمرو بن العاص وقبة مسجد سيدنا الحسين ، ومساجد الامام الشافعى والامام الميشتى . وكان آخر أعمال الترميم متحف المجوهرات بالاسكندرية .

والمعهد يقبل الأولاد من سن الثانية عشر الى السادسة عشر ويلتزم الطالب بالعمل فى هيئة الآثار مدة تصل الى ست سنوات كدراسة وعمل . ويكون حرا بعدها فى أن يعمل بأى مكان آخر اذا أراد .



شكل (١٣) عمل وصلات لمساحات الخراط

وقد أبدع الخراطون فى مهارة ودقة فى ادخال مشغولات الخراط المختلفة الأشكال فى زخرفة أيدي العصى المصنوعة من الخشب أو الأبنوس وأواني الكحل المصنوعة من الخشب أو العاج أو البلاستيك وقواعد الأباжورات والبرفانات الخشبية وبراويز الصور الخشبية والرفوف وعلب المجوهرات والأزرار وعمل السبح وزخرفة بعض آلات الموسيقى مثل الربابة والسلمسية وغيرها ومشاجب الملابس ودخلت فى كثير من الأدوات التى يصعب حصرها .

وفى النهاية يعد ذلك الابداع والانتشار لمشغولات الخراط الدقيق حيلة الجهد والدأب المستمرين فى تدريب الحرفيين بالمعاهد وانتشار الوعى وتنمية القدرة الابتكارية فى مجتمع تعليم الحرف التقليدية .

وهو أمر فى الحفاظ عليه حفاظ على جانب مهم من جوانب الابداع انشعبي المصرى الأصيل والمتوارث منذ قرون بعيدة .

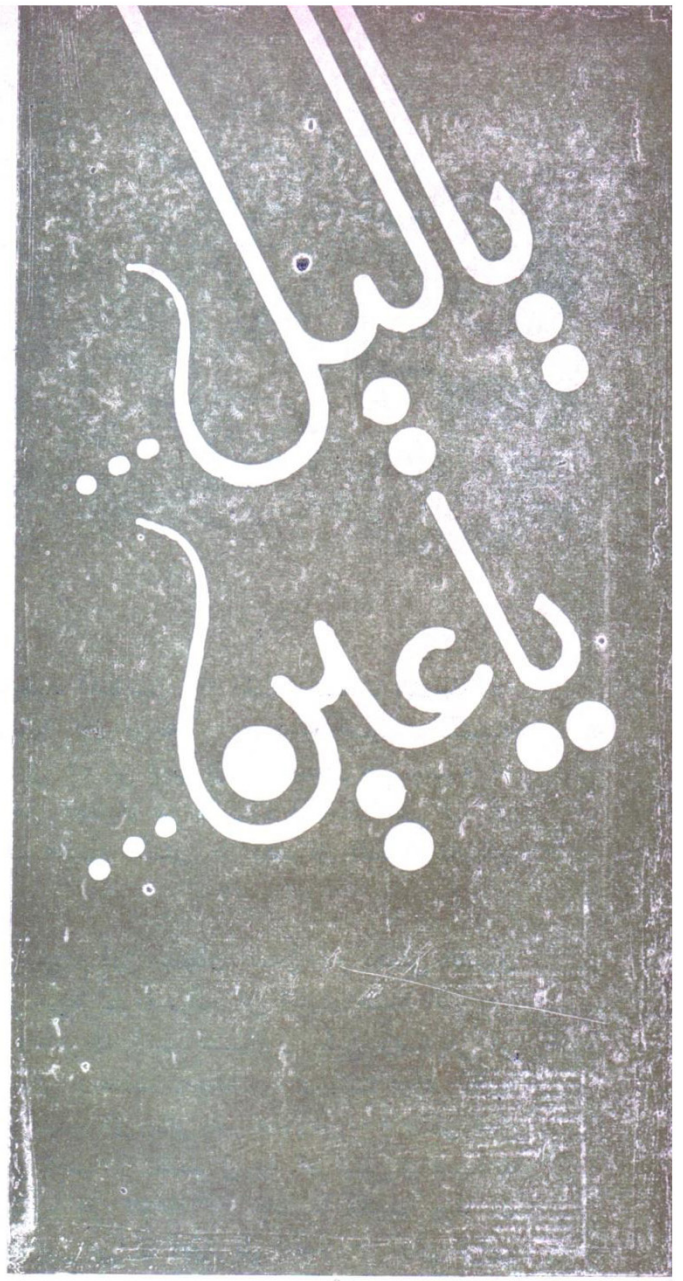
احياء المهن التى بدأت فى الاندثار تماما ومنها حرفة خراط الخشب الدقيق والذى قام المعهد باستنساخ نماذج كثيرة من الآثار القديمة . وهذا الانتاج موجود فى كل بيوت الهدايا وصلات العرض بالقلعة والمتحف الاسلامى ومتحف الشرطة والمتحف اليونانى والرومانى والقبطى . وأسعاره أقل من أسعار خان الخليل . وعن الخامات فهى مضمونة لأن الاستيراد يتم من جانب الدولة . وللمعهد فرع فى رشيد بدأ انتاجه يغزو الأسواق . وفرع آخر فى « فوه (كمدينة ثالثة من حيث تعدد الآثار الاسلامية .

ويوجد معهد آخر للحرف الفرعونية ، وذلك بمركز تسجيل الآثار بالزمالك وهو يتبع الخطة نفسها فى تدريب الصغار على صناعة نماذج التماثيل الفرعونية أو الصناعات التى تعتبر نماذجاً للقطع القديمة عبر التاريخ المصرى .

ازدهرت مشغولات الخراط الدقيق وانتشرت هذه الأيام وأخذت شكل التعميم فى الآثار بوجه خاص دون غرض غير الزخرفة والتجميل بالطراز العربى مما يجذب ويبهر الناظر . وزادت نسبة اقتناء هذا الطراز .

(١) راجع : ثناء أحمد السيد - معاصرة التراث الإسلامى المملوكى فى المسكن المصرى المعاصر - رسالة

ماجستير - كلية الفنون التطبيقية - ص ٨٤ .



توفيق حنا

كان - ياما كان في سالف العصر والأوان .. على شاطئ البحر الكبير ..
كان يعيش صياد فقير في كوخه الصغير .. سعيدا بحياته البسيطة .. قانعا
برزقه .. شاكرا الرزاق الكريم على كل حال .

... وذات يوم .. والفجر يبدد بأصابعه الوردية ظلام الليل .. حمل الصياد
شبكته .. كما اعتاد أن يفعل كل يوم .. وانطلق الى البحر .. والقي شبكته
- على بركة الله - وانتظر .. وبعد لحظات سحب الشبكة .. ولكنه وجدها
فارغة .. ألقاها مرة أخرى .. ثم سحبها فوجدها فارغة أيضا .. لم ييأس ..
ألقاها للمرة الثالثة .. « التالته تابتة » ، وانتظر وأخذ يدعو السميع المجيب أن



يرزقه اليوم كما يرزقه كل يوم .. وبعد لحظات .. أخذ يسحب الشبكة ..
فوجدها ثقيلة .. وبقدر احساسه بثقلها كان فرحه .. وعندما أصبحت الشبكة
على البر - أخيرا - انطلق منها شاب جميل .. فى ثوب أزرق ينسدل على جسمه ..
ويتمنطق بحزام فى لون الفجر .. ذهل الصياد من هذه المفاجأة التى لم يكن
يتوقعها .. ولكن الشاب قال له بصوت هادئ مطمئن .. أعاد الى الصياد المسكين
الذاهل شيئا من الطمأنينة ..

« لا تخف أيها الصياد .. أنا « ليل » ابن سلطان البحر .. دفعنى الشوق
الى البر الى التعلق بشبكك وذلك لأننى أريد أن أعرف كل أسرار هذا البر ..
وأتعرف على سكانه .. وكائناته .. واخترتك أنت لتكون دليلي وصديقي فى
رحلتى هذه فى عالم البر .. اخترتك لأننى وجدتك وحيدا .. ولمست فيك الطيبة
التي شجعتنى على هذه الهجرة من عالم البحر الى عالم البر والأرض .. ولكن قبل
أن نبدأ معا هذه الرحلة فى أرض الناس أحب أن تقسم لى على أن تبقى لى صديقا
وفيا .. وذلك لأن شريعتنا البحرية تقوم على الوفاء .. فاذا ما فكرت يوما أن
تخون عهد الصداقة .. فان شريعتنا تفرض على أن أعود الى البحر .. ولن ترانى
مرة أخرى .. فعقاب الخيانة هو الفراق الأبدى .. »

فرح الصياد واطمأن .. وعاهد « ليل » على أن يبقى له - الى الأبد - الصديق
الوفى .. الأمين .. الحافظ عهد الصداقة .. وانطلقا ..

أخذ الصديقان يتجولان فى أرجاء وأنحاء الأرض .. من بلد الى بلد ..
« بلاد الله لخلق الله » .. بلد تشيلهم وبلد تحطهم .. وأخذا يطوفان فرحين
سعيدين .. ينتقلان من الصحارى الى الجبال .. من البحار الى السهوب
والوديان .. وغاصا فى الكهوف والمغارات .. وانتهيا الى المدن الكبيرة بقصورها
وبيوتها وحدائقها .. وقابلا بشرا من كل الأجناس والألوان .. يتحدثون بكل
اللغات واللهجات .. واستمعا الى الأغاني والحكايات وشاهدا كل ألوان الرقص
وكل مظاهر الاحتفالات والطقوس .. وتعرفا على كل تقاليد وعادات الشعوب فى
كل أنحاء الأرض ..

وانطلقا ...

حتى وصلا ذات يوم الى مدينة يحكمها سلطان كبير .. سنا ومقاما .. وكان لهذا السلطان ابنة وحيدة نادرة الجمال باهرة الحسن .. كان اسمها « عين » ومن أحاديث الناس فى شوارع المدينة عرفا أن « عين » ترفض كل من يتقدم لخطبتها من الأمراء والوجهاء والأعيان لعلها أنهم جميعا يطلبون يدها تقربا من أبيها السلطان ..

كانت « عين » تحلم أن تجد انسانا بسيطاً يحمل قلبا صافيا وفيا .. يحبها لشخصها .. لا لسلطان أبيها .. وانطلقت « عين » تبحث بنفسها عن هذا الانسان .. حتى وجدت الصياد - ذات ليلة - ساهرا يحرس صديقه ليل .. وروى لها الصياد قصته مع ليل .. فتعلق قلبها بهذا الصياد الوفى كل هذا الوفاء لصديقه .. ووجدت فيه الانسان الذى تبحث عنه وتحلم به ... وتروى « عين » بدورها للصياد قصتها وتطلب منه أن يكون لها زوجا .. ولكنه - رغم انبهاره بجمال عين - يذكر عهده لصديقه ليل .. أن يبقى له وفيا الى الأبد ..

ويرفض طلب عين .. ولكن عين لا تيأس وحاولت أن تغوى الصياد .. لترك صديقه .. وسيصبح بعد أبيها سلطانا .. وسيسكن معها قصرا من فضة وذهب .. سيعيش معها سعيدا .. يملك كل ما يحلم به انسان ، المال والجمال والسلطان ..

واصلت عين اغراءها واغواءها .. والصياد يحاول أن يتماسك ويتمسك بوعده وعهده .. لصديقه ليل .. وكان على الصياد المسكين الحائر أن يختار وأن ينتهى الى قرار .. اما ليل واما عين ..

ويضعف الصياد - أخيرا - وتنكسر صلابته وينهزم أمام سحر عين وجمالها واغوائها ...

ويرضى أن يترك صديقه ويعود معها ..

وفى اللحظة الحاسمة الفاصلة .. نظر الصياد فلم يجد أمامه الا الليل والظلام ..

اختفى ليل .. عاد الى وطنه .. بعد خيانة صديقه ، واختفت عين .. كيف

ترضى بمن خان صديقه زوجا .. والصياد يواجه مصيره .. ويأخذ فى وحدته - ينادى - بلا أمل فى جواب - ياليل .. يا عين ،



الشعبية » . كما أعبر عن مدى تقديري للدور
الريادي البناء الذي قام ويقوم به دائماً - الصديق
الكبير الدكتور عبد الحميد يونس .

وتتحدث أغلب المواويل عن غدر الزمان وعن
خيانة الأصحاب والأصدقاء ، ولعل الموال
الذي خرج من نكبة البرامكة جاءنا في هذه
الصورة . . عندما بكى الناس هؤلاء البرامكة
وأخذوا يعددون (العديده) محاسن
وأفضال هؤلاء البرامكة - الموال - وهم يرددون :
وامواليه . . وانتقل هذا النذب والعديد - بكل
ما فيه من حزن وثورة على غدر الزمان وخيانة
الصاحب وتنكره - الى مصر . . واستحال الى
هذا الشكل الفني وهو الموال . .

وانطلق الموال يصور حياة أولاد البلد بما
تمتلى به في عصور الظلام من حرمان وقهر
وغدر وخيانة . . ولما كان الموال يتخذ من الليل
مكانا للبوح والافضاء والاعتراف فقد لزم أن
يرتبط هذا الليل بالعين الساهرة الشاهدة . .
ومن هنا نشأت هذه الافتتاحية « يا ليل . .
يا عين » ، وعن طريق تردد يا ليل يا عين يتسلطن
ابن البلد ويغنى لنفسه هذه المواويل الحمر
والخضر . . حسب المضمون والموضوع الخاصين
بهذا الموال أو ذاك . .

هذه هي حكاية ليل يا عين كما سمعتها من
صديقي الراحل عبد المنعم محمود عبد الله . .
رواها لي ذات مساء على شاطئ البحر الأبيض
المتوسط في الاسكندرية عام ١٩٤٤ وكان قد
سمعها بدوره من الأسطى ياقوت الحلاق في حي
باكوس وهي حكاية تنتمي الى فولكلور البحر . .

ومضت سنوات . . ثم رويت هذه الحكاية
للسيد عبد الرحمن كبير عمال المدرسة الخديوية
التي كنت بها مدرسا للغة الفرنسية (١٩٤٨ -
١٩٥٥) وأعجب بها وعبر عن إعجابه هذا -
بكرم وسماحة أولاد البلد - فروى لي النص
الشعري التالي عن الحب والموت . . وكأنه تداعى
من ذاكرة الراوى الشعبى لحكاية الوفاء والفرار
« ليل يا عين » . . روى لي السيد عبد الرحمن
كبير عمال مدرسة الخديوية حينذاك هذا الموال . .
« يا عين » .

ولا أدري الآن . . بعد هذه السنوات الطويلة
أين السيد عبد الرحمن الذي روى لي هذه الصورة
الشعبية في موال يا عين . .

وانى اذ أقدم هذا الاسهام المتواضع جدا
لمجلة الفنون الشعبية انما أعبر عن فرحتي
الصادقة والعميقة بعودة مجلة « الفنون

★ ★ ★

يا عين

يا عين

أما أنا . . لي خل صادق على الدنيا

وهاجرني . . يا عين

★ ★ ★

أمانة عليك يا شجره

ما فاتش عليكى مظنى

قالت :

فات على في الصباح بدرى

ابيض . . رقيق الشفايف

ما بكاك يا عين

على القبور . . بالدمع

ما قصدك ؟

قصدك رجوع ميتك

يا عين

ما تبلفيش قصدك !

اخشى الملامة . . يا عين

أنا وجدى زاد على وجدك

انت . . ليكى خل مات وعرفتيه

تلقى الجمال رمائم

عضم ومخلع

وبعد ما كان لهم وجه نور ويشلع

حكم عليهم الاله بسجن القبر وظلامه

يا العين عبيت .. ولم عادت بتطلع

★ ★ ★

شرح بعض الألفاظ

مظنى وظنى : تعيان الجميل المحبوب ، حبيته : محبته ،
رمم : تفرق ، المزن : الندى ، لامهم : جامعهم ،
المفسل : من يقوم بفصل الميت ، شلت : حملت ،
تفرقهم : تفصلهم ، الجمال : جمع جميل ،
رمائم : اشلاء



متكحل بماء المزن

فى شيلة عيونه .. يا عين

نشفت أفرأى وشلت عليه الحزن

والله يا عين اذا كان ده حكم الاله فينا

واجب علينا فيكى يا شجره .. ونششق

الا وجية حبيى فى الصباح بدرى

قالت

مات أظنى .. مات

ولا ممنا بلغ امله

ولا كل من الخوخ

ولا اتقلب على عنبه

والله يا أرض بغداد

لم فيكى صادق أبدا

الى ما دلتي الشب على الطريق

واذا كان ده .. يا عين .. حكم الاله فينا

واجب علينا جنبه .. ونششق

الا وجية أخوها فى الصباح بدرى

قال

أهل الغرام رمم .. لم حد لاهمهم

أوصيك يا مفسل لم تفرقلى شمايلهم

ولا تتقل عليهم قوى بالغسل تتلف محاسنهم

أوصيك يا دود لم تجرحلى ورايدهم

قالت الدوده :

روح يا خال ..

أنا لاسرح واروح واشاهد فى محاسنهم

★ ★ ★

ان هفك الشوق على الاحباب

روح القبر .. واطلع

الحكاية الشعبية في الأدب القديم

ترجمة : أحمد آدم محمد

ستيث طومسون *

لن نعرف أبدا بالضبط ما الحكايات الشعبية ، التي كانت تروىها ، حول النيران الموقدة خارج الخيام ، الحشود الواقفة أمام طروادة ، أو الملاحون الذين جاءوا بملكة سبأ الى بلاط سليمان • وليس من شك في أن ، الذين بنوا الأهرام ، اختلسوا من ساعات عملهم ، سويغات ليستمعوا فيها لقصص ، ولا شك أن الكهنة والحكماء في ذلك العصر كانوا يسلون الأشراف والملوك بمغامرات حقيقية أو من صنع الخيال • وإن لنا حقا في أن نفترض حدوث هذا ، إذا كان القدماء مثل غيرهم من الناس • ولكن كل رواية دقيقة عن هذا النشاط قد انمحت بمرور السنين •

ومع ذلك فإننا لا نجهل تماما الحكايات الشعبية التي كانت تتردد في الزمن القديم • وإذا توسلنا بنهجين ، فإننا لا نعلم بوجودها فحسب ، بل نعرف أيضا شيئا عن مكانتها في حياة العصر ، وكثيرا ما تكون لدينا دلالة واضحة بدرجة كافية على تسلسل الأحداث في القصص نفسها • وفي الأدب القديم كان يرد كثيرا ذكر حكايات تتردد بين الناس في ذلك العهد • وعلاوة على ذلك ، فإن قصصا لا شك أنها تقوم على التراث المتداول بين الناس ، تظهر في عدد كبير من الآثار الأدبية في العالم القديم •

وقد جمع جوهانس بولت (Johannes Bolte) حوالى خمس وثلاثين فقرة من أدب اليونان وروما ، تبين عادة استخدام الحكاية الشعبية التى كانت شائعة بين هؤلاء الناس . وتبدأ الاحالات الى الحكايات بحكاية « حشرات الزناير » لأريستوفانس (٤٢٢ ق.م) . ونرى بوضوح كاف فى عدد من هذه الحكايات أنها تشبه من عدة أوجه الحكايات الشعبية المتداولة اليوم فى أوروبا . فهى تتحدث عن جنيات ووحوش مريعة وعجائب . وثمة مصطلح يستخدم كثيرا عند الحديث عنها هو « قصص السيدات العجائز » ولا يزال المؤلفون يشيرون الى رواية هذه الحكايات للأطفال .

ونجد كثيرا من هذه الحكايات الشعبية الشفاهية فى بعض الروايات الكلاسيكية الأدبية ، التى أعدت شكلا ومضمونا . وحيث توجد الحكايات الشفاهية فاننا دائما نواجه احتمالين : (١) الرواية الكلاسيكية القديمة هى الأصل الذى اقتبست منه الأشكال الشفاهية الحالية (٢) القصة فى العمل الكلاسيكى القديم هى رواية منقولة فحسب (ربما بتفاصيل أدبية اضافية) لحكاية شفاهية منتشرة على نطاق واسع وموجودة فعلا .

وعلى الرغم من أنه يمكن ألا يكون هناك شك فى أن بعض القصص القديمة وبخاصة خرافات أيسوب - أدبية محضة فى الأصل ، فان احتمال أن تكون رواية شفاهية ما ، هى العمود الفقري لكثير من الحكايات الكلاسيكية المشهورة جدا .

هذه الحكايات كانت موضوع دراسة مقارنة تبين أن الرواية الأدبية التى قام بها مؤلف قديم ، قيمة ، ليس لاعداد أصل القصة فحسب بل أيضا للكشف عن الطريقة التى أعدت بها مادة الرواية المأثورة لتتفق مع نماذج دينية أو أدبية مختلفة . وكتابة هذه الحكايات أو الموتيفات بالتفصيل فى ظل تأثير المعتقدات الدينية وتمثلها فى نمط متكامل من الأساطير ، من الأمور الشائعة .

١ - الأدب المصرى القديم

لدينا من مصر القديمة عدة مجموعات من الحكايات التى بقيت مصونة على أوراق البردى . وهذه الحكايات تبين بوضوح خلفية مألوفة تشبه من عدة أوجه الخلفية التى توجد فى الأدب الشفاهي لأوروبا وغربى آسيا اليوم . ومن الواضح أن معظمها من عمل الكهنة ، وربما تعجز الحكايات من وجهتين عن أن تقدم لنا دليلا صحيحا على المضمون التام أو الأسلوب الصحيح لقصة شفاهية من ذلك العصر . والقصص ، بصفة عامة ليست متماسكة تماما ، وتشير الى أن ادراك الكاتب للحدث قاصر وقد أضفى قطعا على الحكايات طابعا مصرية ، وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا لا بتاريخ وجغرافية مصر المعروفين فحسب بل بمفاهيمها وممارساتها الدينية أيضا . ومن جهة أخرى فانها مرتبطة بوضوح بالتراث الشعبى خارج مصر لدرجة أنها تعتبر دلالات قيمة على قدم كثير من موتيفاتنا الشفاهية بل وعلى قدم طرز كاملة لحكايات شعبية .

وأقدم هذه الحكايات المصرية الباقية ، وترجع الى حوالى عام ٢٠٠٠ - ١٧٠٠ ق م ، هى حكاية الرجل الغريق . وتروى أن مصرية كان يركب سفينة تسير فى البحر الأحمر وتتخطم السفينة وينجو وحده من الغرق ، دون جميع ركاب السفينة . وتقذف به الأمواج الى جزيرة منعزلة يسكنها ملك الجان وهو فى شكل ثعبان .

ويستقبله المذكور استقبالا لطيفا ، وبعد أربعة أشهر يسعده الحظ بمرور سفينة تنقذه ولكن فى غضون ذلك يخبره ملك الجان بما سوف يحدث له من كوارث ويتكهن بأن أيامه معدودة وأن الجزيرة سوف تغوص فى البحر . ويرد أيضا ذكر فتاة عذراء (دون تقديم أى تفسير) من العالم الديوى كانت قد عاشت فى الزمن الماضى على الجزيرة ولكنها لقيت حتفها مع أسرة ملك الجان . والقصة تنطوى على وقائع مبهمه تثير بلبلة شديدة لدرجة تدفعنا الى احتمال ، أن يكون الرجل الذى كتبها فى شكلها الحالى قد أدرك كنه الدافع لها . ويقال ان البطل كان فى خوف شديد وهو يواجه الشعبان الضخم ، الذى كان رحيمًا به . ويترك دور الفتاة العذراء غامضا غير مفهوم فهل نحن بصدد حكاية غول وانقاذ فتاة كما يتردد فى الحكاية الشعبية اليوم ؟ وأيا كانت الاجابة على هذه الأسئلة التى تخطر ببال من يتأمل هذه الحكاية فانها تشير بجلاء الى وجود حكايات شعبية فى مصر حوالى عام ٢٠٠٠ ق م ، تشبه كثيرا حكاياتنا . ولم يتبق سوى هذه الحكاية من تلك الحقبة من الأدب المصرى الى جانب حكاية مؤلفة من أجزاء غير مترابطة عن أحد الرعاة وضرب من الجنيات لا تكف عن اغوائه .

وبالنسبة للفترة حوالى عام ١٧٠٠ ق م يوجد مخطوط يحتوى على حكايات شعبية . وعلى الرغم من أنه ليس هناك الا ثلاث قصص ، فانها تقدم لدارس الحكاية الشعبية معلومات مهمة . ولأمر ما يروى لنا أن خوفو بنى الهرم الأكبر أمر بأن تقص عليه حكايات شعبية ، وبهذا استطعنا أن تكون لنا أول وجهة نظر تاريخية عن رواية الحكايات ، باعتبارها نشاطا انسانيا كان يقوم به الناس منذ خمسة آلاف سنة . وفضلا عن ذلك فانه يبدو أن القصص فى المجموعة تحتوى على تراث قديم جدا ، اذ أن احداها تفسر الأصل الحارق لثلاثة من ملوك الأسرة الخامسة ، وذلك قبل أن تكتب الحكاية بألف عام . ولا تعدو قصتان من هذه القصص أن تكونا قصتين عن سحرة وأعمالهم - الخلق السحري لتمساح ضخم لمعاقبة من يرتكبون جريمة الزنا ، واسترداد حلية فقدت فى النهر بالتوسل بالسحرة - أما القصة الثالثة فانها تشبه كثيرا حكاية من حكايات العجائب . ساحر يأكل ويشرب مقاديرا هائلة ، ويعيد للحياة حيوانات ذبحت ، ولكنه يأبى أن يطيع أمر الملك عندما يطلب منه أن يجرب استخدام ما يتمتع به من قوى خارقة على انسان . فيأمره الملك بأن « يجد قصور الاله تحوت » فيقول الساحر ان هذه القصور (أيا كانت) يمكن أن توجد فى صندوق فى معبد اله الشمس فى هليوبوليس ، ولكن لا يمكن أن يحصل عليها الا الابنة الكبرى للاله رع ، والتى هى حامل بثلاثة أطفال من ذلك الاله . وتمضى القصة لتروى مغامرات تلك المرأة . وقد أصبح الأطفال الملوك الثلاثة الأوائل فى الأسرة الخامسة . ولعل أشهر الحكايات الشعبية المصرية تأتى الينا من المملكة الحديثة (حوالى عام ١٦٠٠ - ١٠٠٠ ق م) واحداها حكاية تنطوى على استراتيجية عسكرية ، تحتوى على موتيفتين مشهورتين . يحتال القائد المصرى على القائد الحشم ، بأن يتظاهر بأنه يعتزم أن يفشى له أسرار جيشه وبهذا يستدرج عدوه القائد الى خيمته ، فيبتعد عن حارسه كثيرا ويكون من اليسير التغلب عليه . وفى اليوم التالى يتظاهر بأنه يرسل مئات من الزكائب كهدايا للمدينة بداخلها جنود ، يقهرون المدينة (حصار طروادة) . وثمة جزء آخر يتناول شخصيات تاريخية يروى كيف تحمل صرخات أفراس النهر

فى مصر الناس على ألا يغمض لهم جفن وهم على بعد ٦٠٠ ميل . وتظهر هذه الموتيفة ،
فيما بعد ، فى أجزاء أخرى من العالم مع التغيرات المتوقعة فى المكان .

وثمة قصة أخرى من هذه الفترة فى عهد المملكة الحديثة تدور حول الأمير
المسحور . فعند ولادة الأمير يتنبأ له العرافون بأنه سوف يلقى حتفه على يد ثعبان
أو تمساح أو كلب . ولنع هذا المصير يحبس فى برج حصنه . ومهما يكن من أمر
فانه عندما يشب عن الطوق ينطلق للقيام بمغامرات ويجد ملكا يعلن أنه سوف
يزوج ابنته للخاطب الذى يستطيع أن يصل الى حجرة الأميرة التى تقع على ارتفاع
سبعين ذراعا فوق الأرض . وعلى الرغم من أن الفتى قدم نفسه على أنه ابن ضابط فى
الجيش فان الملك يبلغ فى آخر الأمر بحقيقة شخصيته ويعقد الزواج . وفى الأجزاء
الأخيرة من القصة تنقذ الأميرة حياته من ثعبان وهو نفسه ينجو من تمساح .
وتقتضب الحكاية بغتة دون أن تصل الى النهاية المتوقعة - وبطريقة ما يلقى مصرعه
بواسطة الكلب اللعبة الذى كان يحتفظ به . وهذه الحكاية ، اجمالا . ليست لها
نظائر حديثة بالضبط ، وان كانت تحتوى على عدة موتيفات معروفة على نطاق
واسع . . وهناك حكاية ذائعة الصيت هى حكاية الشقيقتين ، التى اكتشفت عام ١٨٥٢
فى أحد أوراق البردى التى ترجع الى حوالى ١٢٥٠ ق م ، وهى تتعلق بما حدث ذات
مرة للملك سيسى الثانى . والقصة تقدم بتفصيل كبير وهى تشبه كثيرا حكاية شعبية
حديثة . فهناك شقيقتان ، الأكبر آنوب متزوج والأصغر باتو يقيم فى منزله . وتحاول
الزوجة عبثا أن تراود باتو عن نفسه ، ثم تهمة أمام زوجها بأنه يراودها عن نفسها .
ويصدقها آنوب ويأخذ مديته ويتربص لأخيه خلف باب حظيرة الماشية ليقتله عندما
يعود فى المساء . ولكن باتو ، وقد حذرته بقرته التى تتكلم معه بصوت بشرى ،
يفر هاربا ، وفى أثناء فراره يستنجد برع اله الشمس . فيخلق الاله وراءه نهرا صغيرا
مليئا بالتماسيح فلا يستطيع آنوب أن يصل اليه . وعند شروق الشمس يكشف
باتو لشقيقه كذب ادعاء زوجته ويبادر بالرحيل . وينطلق الى وادى أشجار الأرز ،
ويخفى قلبه فى زهرة من أزهار شجر الأرز . وتمنحه الآلهة التسعة أجمل عذراء ،
ولكن الحتحيورات السبعة يتنبأن لها بنهاية شنيعة . ويحمل النهر خصلة من شعرها
لفرعون الذى يفتنه عطرها ، فلا يهدأ له بال حتى يظفر بها زوجة له . وتفشى المرأة
الماحدة سر زوجها الأول ، وتأممر بشق زهرة الأرز المخبأ فيها قلبه . وعندئذ يخر
باتو صريعا . ولكن شقيقه الأكبر يرى أن جعته ، يتصاعد منها زبد ، فيعرف أن
شقيقه فى محنة . فينطلق ، ويعثر على الجثة ، وبعد بحث مضمّن يكتشف القلب ،
ويضعه فى الماء ، ويعطيه لباتو ليشربه . ويعود الشقيق الميت للحياة ويبدأ فى وضع
خطة للانتقام . فيحول نفسه الى ثور ويطلب من شقيقه أن يأخذه الى بلاط الملك ،
وبحادث زوجته الغادرة . فتأمر بذبج الثور ، ولكن من قطرتين من دمه تنمو شجرتا
خوخ وعندما تقوم المرأة بقطع هاتين الشجرتين تتطاير شظية الى فمها ، ومن هذه
تحمل بطفل ، هو ليس الا باتو . وينشأ ويدرك سن البلوغ كابن لفرعون ويخلفه

فى الجلوس على العرش : ثم يأمر بقتل المرأة ويدعو شقيقه للاشتراك معه فى حكم المملكة .

وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تشبه نوعا ما قصة الشقيقين الأوروبية الحالية ، وفيها تختلف الحكاية القصصية اختلافا جوهريا ، فان الراجح أنه ليس بينهما ارتباط مباشر . ويرى س.و. فون سيدوف C. W. Von Sydow أن فيها تحريفا لأسطورة هندية - أوروبية تتسم بالأصالة . ويجد نظائر لها فى أوروبا الشرقية وآسيا . ولكن سواء كانت مرتبطة عضويا بأية طراز حالى من طرز الحكايات فانها تنطوى على موتيفات عديدة ، هى جزء من الذخيرة المختزنة المشتركة لهذه الحكايات : زوجة بوتيفار نصيحة من البقرة الناطقة ، حائل دون الفرار (النهر الذى يفصل بين الهارب وبين من يتعقبه) ، الروح المنعزلة ، النبوة الشنيعة ، العشق عن طريق رؤية شعر امرأة مجهولة ، افشاء الزوجة لسر زوجها ، رمز الحياة ، الجعة المزبدة ، الاعادة الى الحياة بوضع القلب ثانية ، التقمص المتكرر ، شخص يحول نفسه ، يبتلع ويولد ثانية فى شكل جديد . ومن الأهمية بمكان لدارس القصص الخيالى الشفاهى أن يعرف أن هذه الموضوعات على الأقل قد تطورت من قبل فى وقت مبكر فى القرن الثالث عشر قبل الميلاد .

وتوجد بعض الأدلة على وجود الحكاية الشفاهية فى القرون المتأخرة السابقة للمسيحية ، فى صور إيضاحية على أوراق بردى ، كثير منها لم ينشر . ومن هذه ومن نصوص قليلة متناثرة نستطيع أن نستنتج أن قدماء المصريين كان لديهم عددا لا بأس به من حكايات الحيوان ، بعضها ، ولكن ليس كلها ، لها صلة بخرافات ايسوب .

ولهيرودوت ، الذى كتب فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ، جزء شائق عن مصر . وهو يروى قصصا متعددة سمعها هناك . واحداها ، هى قصة لا تزال تروى ، هى حكاية « بيت كنز رامبسينيتوس » وهى قصة المهندس المعمارى الذى ترك حجرا غير مثبت فى الكنز ، وكيف يسرق الكنز ، ويفلت اللص من الكشف عنه . وهيرودوت يتشكك فى صحة القصة ، ولكن هذه الحقيقة لم تمنعها من البقاء ومقاومة تقلبات أربعة وعشرين قرنا .

٢ - الأدب البابلي والآشورى

هناك سجلات تاريخية من وادى دجلة والفرات ، وهى لا ترجع الى زمن بعيد مثل تلك السجلات من وادى النيل ، ولكنها حتى مع هذا تحملنا الى الماضى منذ خمسة آلاف سنة . ولا يزال هناك فيض غزير من الخطوط المسمارية ، معظمها من الجزء الأخير من العصر القديم بما حدث فيه من تفاعل بين الثقافات الأكادية والسومرية والكلدانية والآشورية والبابلية . وتتألف النصوص ، الى حد كبير ، من وثائق سجلت فيها قوانين وحسابات مالية ونصوص دينية . والأخيرة هى التى تهتم بدارس الحكاية الشعبية ، لأنه رغم أننا قد نكون بحق على يقين من أن الجماهير الأمية كانت تروى قصصا وتجد فيها متعة ، وذلك خلال كل هذه القرون بل وقبلها بوقت طويل ، فان هذه الحكايات الشفاهية لم تترك وراءها أثرا يدل عليها . ولكن قد يوجد ، مع ذلك ، انعكاس ما لهذا المأثور الشعبى القديم فى النصوص الأسطورية التى انتقلت إلينا ، ومن الواضح أن هذه القصص كتبتها جماعة من الكهنة ، وبأسلوب يبعد كثيرا عن أسلوب راوى

القصة من الناس ، وهى تحتوى على عدة موتيفات مألوفة لدى كل الدارسين للحكاية الشعبية ، وبهذا فانها تشهد بحدوث تطور مبكر لكثير من هذه الموضوعات القصصية .

وملحمة جلجامش هى أهم هذه القصص القديمة ، وهى فى شكلها الحالى ترجع الى حوالى عام ٦٥٠ ق م ، ولكن ليس من شك فى أنها ترجع الى عام ٢٠٠٠ ق م على الأقل . وتحتوى هذه الملحمة على مغامرات بطل شديد البأس قام بها وصديق له ، وموت الصديق ، وزيارة جلجامش لعالم الموتى للتحادث مع الشبح . ويوجد عالم الموتى هذا تحت البحر وتحرسه وحوش مريعة والسبب فى زيارة العالم الآخر هو أن يعلم من الموتى حل بعض الألغاز . وفى حديقة الآلهة التى يجدها وهو ماض فى طريقه ، تحمل الأشجار الجواهر الثمينة بدلا من الفاكهة . ويحمله الى عالم الموتى ملاح فى قارب . وفى العالم السفلى يحصل على نبات يهب الحياة ، ولكن ثعبانا يسرقه خلصة منه ، لكى لا يكون فى وسع الانسان أبدا أن يقهر الموت ثانية .

وحكاية ايتانا ، هى ضرب من حكاية حيوان خرافية تنطوى على عدة موتيفات معروفة فى المأثور الشعبى فى كافة أرجاء العالم ، وان لم تكن هناك ، بلا شك ، ضرورة لأن نفترض وجود تأثير مباشر لهذه الحكاية القديمة على المأثور الشعبى فى أوروبا الحديثة . وهنا يشكو الثعبان لاله الشمس من أن النسر انقض على صغاره والتهمهم . وبناء على نصيحة الاله يختبئ الثعبان فى جيفة ثور بحيث أنه عندما يخلق النسر وينقض لياكل شيئا من الجيفة يمسك به الثعبان ويحطم جناحيه . ومهما يكن من أمر فانه عندما يجد البطل ايتانا فيما بعد أن زوجته توشك أن تلقى حتفها فى ولادة متعسرة يطلق سراح النسر ويداويه ، بحيث يستطيع الطائر الضخم أن يحمله الى السماء ، فهناك قد يكفل لنفسه نباتا شافيا عجيبا ، ويحمل النسر ايتانا عاليا جدا لدرجة أن الأرض تبدو له وكأنها لا تزيد فى الحجم عن كعكة ، ويبدو البحر فى حجم سلة خبز . وقبل أن يصل الى عرش عشتار يسقط النسر ، وقد أنهكت قواه ، الى أسفل .

ونزول الالهة عشتار الى العالم السفلى أشهر من نزول جلجامش الى هذا العالم ، ولكن يثور الجدل حول ما اذا كانت هذه الأسطورة ، بأى نهج ، تقوم على رواية أقدم عهدا شائعة بين الناس ، وبينما تمضى الالهة الى العالم السفلى للموتى ، تجد أنه لزاما عليها أن تمر بسلسلة من الحراس ، ويطلب كل واحد منها ثوبا ، وما أن تصل الى العالم السفلى حتى تكون مجردة من الثياب لا يسترها شيء ، وعند عودتها فى آخر الأمر تستعيد ثيابها واحدا بعد الآخر .

وبالإضافة الى هذه الأساطير الثلاثة المهمة فان المتخصص فى المأثور الشعبى يهتم بأسطورة قديمة جدا عن الفيضان تضارع من عدة أوجه قصة نوح . ويبدو أنها قد أثرت فى الحكاية التوراتية ، ان لم تكن أصلها فعلا . وأخيرا يكتشف أن قصة

اشيكاك الحكيم المشهورة جدا ترجع الى نص بردى من حوالى عام ٤٢٠ ق م ، يشير الى وزير الملك الآشورى أسرهدون . وهى حكاية المستشار الحكيم ، الذى عندما يحكم عليه بالاعدام يختفى عن الأنظار ، وعندما يتعرض البلد للخطر يظهر ، ويعمل على انقاذه .

٣ - الأدب اليونانى القديم

ان لدينا من اليونان القديمة قدر كبير من السجلات الأدبية من كل نوع تقريبا ، ولكن لم تبذل محاولة واحدة لحفظ حكاية شعبية موثوق بها لتبقى لنا ، كما عرفها ورواها اليونانى العادى . ولا يختلف الموقف كثيرا بالنسبة لتراث الكتاب المقدس ، وهناك دليل قوى على وجود عدد كبير من أشهر موتيفات حكاياتنا الشعبية ، ويوجد أحيانا دليل على أن كثيرا من القصص الأكثر تفصيلا كان معروفا بالشكل المألوف لدينا فى المأثور الشعبى اليوم . ولكن هذه القصص فى الكتاب المقدس وفى الأدب اليونانى على السواء قد رفعت من بيئاتها الطبيعية الحالية من التصنع ، وصيغت لخدمة أغراض كاتب الكتب المقدسة أحيانا ، ولخدمة الشاعر الذى ينظم الملحمة أحيانا ، بل لخدمة الكاتب المسرحى أحيانا أخرى .

ومن الاحالات العارضة المتناثرة فى ثنايا كتب الأدب اليونانى القديم ، قد نكون على يقين من أن شيئا وثيق الصلة بالحكاية الشعبية كما هى معروفة لدى الفلاحين فى أوروبا الحديثة كان جزءا من التسلية لا للأطفال فحسب ، بل أيضا للكبار . وكثيرا ما يدور الحديث عنها على أنها حكايات تروىها « الزوجات العجائز » وعلى أنها حافلة بكل أنواع العجائب . وتشمل قصصا أبطالها من الحيوانات والغيلان .

ويمكن الاستدلال على مزيد من الصفات الحقيقية للحكايات الشعبية اليونانية القديمة من الطريقة التى تعالج بها فى الأدب اليونانى . وعلى الرغم من أنها فى الغالب تهيأ لوسط أدبى مختلف تماما فان من السهل غالبا التعرف على قصص مشابهة جدا للحكايات الشعبية الحديثة . وبطبيعة الحال قد يكون الشكل الأدبى أحيانا هو الأصل الذى تطورت منه حكاية شعبية حديثة . بيد أننا اذا قمنا بدراسة تامة للحالات الفردية فاننا نجد أنها تجنح الى أن تبين أن القصة ، كما تظهر عادة فى الأدب اليونانى ، ليست الا عملا معدا عن الشكل اليونانى الشائع بين الناس ، لحكاية شعبية معترف بها فى العالم تماما .

وهناك فى أعمال هوميروس مادة يمكن أن تكون حكاية شعبية . فالى جانب حادث بوليفيموس فان مجموع سلسلة المغامرات التى يرويها أوديسيوس للفائسين تقع فى عالم يحفل بالأحداث المذهلة ، التى تميز الحكاية الشائعة بين الناس . ومن أمثال هذه الحكايات ، قصص الهاربيات (وحوش مريعة مجنحة قادرة بشعة المنظر لها رأس وجذع امرأة وذيل وساق ومخالب طائر كما جاء فى الأسطورة الاغريقية) ، والسيرانات (السيرانة حورية بحرية جانب منها امرأة والجانب الآخر طائر وكانت تغرى الملاحين بأن تترنم بأغان عذبة جميلة لينطلقوا بسفنهم فتتحطم على الصخور . فيلاقوا حتفهم) والساحرة سيرسى التى تغير صورة رجاله ، وحكاية الرحلة الى عالم الموتى ، والتغيرات المتعاقبة لصورة بروتياوس عجوز البحر (بروتياوس هو أحد آلهة البحر الذى كانت له القدرة على تغيير صورته كما يشاء ، حسب ما جاء بالأسطورة الاغريقية) وزهرة اللوتس التى تجعل رفاقه ينسون الطريق الى الوطن . واللياذة

أيضا لها موتيفاتها الخاصة بحكاياتها الشعبية . ولا شك أن من هذه الموتيفات جواد أخيل الذى يتكلم معه ويشير عليه بما يفعل ، والحرب بين الأقزام وبين طيور الفرنوق ، وبصفة خاصة حكاية بليريفون (البطل الذى قتل الوحش المريع خيميرا بمساعدة الجواد المجنح بيجاسوس) ، فهى تتضمن موتيفة البطل الذى تتهمه الملكة بمحاولة الاعتداء على شرفها (موتيفة زوجة بوتيفار) ورسالة يبعث بها الى ملك بلد مجاور تحمل أمرا بقتل البطل (موتيفة رسالة أوريا) ، والفوز بالزواج من أميرة ، مكافأة للبطل على التغلب على وحوش مريعة .

وفى الأساطير التى دارت حول شخصية هرقل لدينا حكايات كثيرة مشابهة للحكايات الحديثة عن أفعال الرجل القوى . فهو ، بفضل قوته النادرة ، التى ظهرت بجلاء وهو بعد فى المهد ، يتغلب على الثعبان العجيب ، ويقوم ، فيما بعد ، بسلسلة من « الأعمال » التى يتغلب فيها على وحوش مريعة ، ويحصل على التفاحات الذهبية ، ويطيح بالريوس التسعة لثعبان الهيدرا (ثعبان خرافى له تسعة رؤوس ، اذا قطعت منها رأس ، تحل محلها رأسان) ، ويأتى بسريريوس (كلب له ثلاثة رؤوس يحرس بوابة هاديس أى جهنم كما جاء فى الأسطورة الاغريقية) من الجحيم . وبعض هذه الاعمال الفذة تضارعها أعمال فى أسطورة ثيسيوس الذى يقوم أيضا بأعمال فذة عظيمة تدل على قوته الخارقة . وهزيمة المينوطور (وحش خرافى له جسد ثور ورأس رجل فى الأسطورة الاغريقية) فى قصر التيه للملك ميثوس ، تشبه بصفة خاصة المغامرات التى تتردد فى الحكايات الشعبية ، وفى قصر التيه يلقي ثيسيوس مساعدة من أرديانى ابنة الملك . وثمة موتيفة أخرى مستخدمة على نطاق واسع فى قصة ثيسيوس ، هى تبديل الأشرعة على السفينة ، والتى كان مقررا أن تعلن ألوانها الأنباء السارة أو السيئة عن الرحلة .

وقد كتب هارتلاند دراسة فى ثلاثة مجلدات عن برسيوس ، قام فيها بعقد مقارنات بالحكايات الشعبية فى كل أرجاء العالم وكذلك بكثير من العادات والمعتقدات البدائية . وقد ساوى بين هذه الأسطورة وبين الحكاية الشعبية التى تتردد اليوم عن قاتل التنين ، وحكاية « الشقيقين » القريبة منها . ولا يمكن أن نفترض أن الحكاية الحديثة قد بنيت قطعيا على قصة برسيوس ، على الرغم من أن أحدا لا ينكر أن هناك علاقة من نوع ما بينهما ، لأنه ليس من شك فى أن الأسطورة الاغريقية عن برسيوس تنطوى على أوجه تشابه عديدة بينها وبين هذه الحكايات وغيرها فى المأثور الشعبى الحديث . والميلاد الخارق للبطل ، والتخلي عنه ، واضطهاده هو وأمه ، وسرقة العين الوحيدة الخاصة بفورسيديس ، والتغلب على ميدوزا على الرغم مما تتمتع به من مقدرة على قهر الوحش البحرى الذى كان مقررا أن تقدم له قربانا ، كل هذه الحكايات تبين لنا أننا هنا قرييون جدا من شكل قصصى ، ومادة قصصية معروفة لنا فى الحكاية الشعبية لدى الفلاح الأوروبى .

وتظهر سلسلة لا يستهان بها من موتيفات الحكاية الشعبية فى حكاية الأرجونوت (الرجال الذين رافقوا جيسون على سفينته للبحث عن الجزيرة الذهبية). ويفر فريكسوس وهيللى من اضطهاد زوجة أبيهما ، كما يحدث فى حكايات شعبية حديثة متعددة . ونجد أيضا الهة تظهر لجيسون فى فصل الشتاء ، فى شكل امرأة عجوز لكى تضع مروءته موضع الاختبار . فيضعها - مثلما فعل القديس كريستوفر مع يسوع الطفل - على كتفيه ويحملها عبر المجرى المائى . وفى رفاق جيسون فى السفر يوجد مثال رائع

لموتيفة شائعة جدا ، هي موتيفة الرفاق غير العاديين ، وفي جزء من قصة الأرجونوت ، وهو ذلك الجزء الذى يتناول وقائع جيسون وميديا لدينا عدة نظائر شائعة لحكاية من أوسع الحكايات الأوروبية الحديثة انتشارا وهي حكاية الفتاة المعينة للبطل على الفرار . ففي تلك الحكاية تعين ميديا ، بمقدرتها السحرية جيسون على القيام بالأعمال المستحيلة التى يكلفه بها والدها ، ويفر العاشقان ، ويلقيان وراءهما عوائق توقف الى حين عملية المطاردة . والعوائق فى هذه الحالة ليست سحرية لأن ميديا تلقى فى البحر أعضاء أخيها القليل أبسيرتوس . وفيما بعد يهجر جيسون ، ميديا ، ليتخذ زوجة أخرى . والعائق فى الفرار والخطية المهجورة فى الحكاية الشعبية الحديثة تشير اليهما بوضوح على الأقل هذه السلسلة من الأحداث .

وفى حكايتين يونانيتين يعرض لنا حادث العروس التى ينعم بها على من يفوز فى سباق . يحاول الملك أويثوماوس أن يشبط عزيمة خطاب ابنته هبوداميا بأن يتحداهم أن يتباروا معه فى سباق ، ويعرض أمام قصره قوائم خشبية ، كل منها يحمل رأس شاب من المتبارين فشل فى السباق . وتوجد هاتان الموتيفتان كلتاهما فى الحكايات الحديثة وكذلك فى المعالجات الأدبية الشرقية والغربية على السواء . والسباق الآخر للخطاب الذى يحتال فيه البطل على أطلانطا البطلة الرياضية العذراء فتتوقف لالتقاط التفاحات التى يلقيها ، لم يسجل ذلك الشكل ، فيما يبدو ، فى المأثور الشعبى الحديث .

تلك هى الحكايات العجيبة الملفتة للنظر للغاية فى الأدب اليونانى الكلاسيكى والتى تعرض لنا موتيفات معروفة فى المأثور الشعبى الحديث . وليس من شك فى أن بحثنا نقوم به فى مجال الأدب والفن القديمين بأسرهما سوف يضاعف عدد هذه الموتيفات . ويلفت بولتى النظر الى مصادر مختلفة توجد فيها : النجاة بتغيير القلنسوات على رؤوس أطفال الغول ، وتعلم المرء لغة الحيوانات بأن يدع ثعبانا يلحس أذنيه ، والتعرف على شخصية البطلة بنعلها الضائع ، والأبله الذى يحاول أن يعد أمواج البحر ، وقطعة النقود التى تظل تعود الى صاحبها ، والحواتم السحرية التى تحقق الأمانى ، والكرسى الذى يمسك المرء بقوة ، والموائد السحرية التى تمد الناس بالطعام . وبالإضافة الى هذه الحكايات ، فاننا نوهنا من قبل بقصص متعددة ترتبط بأسماء أشخاص بعينهم ، لهم وجود حقيقى أو من صنع الخيال . ومن هذه الحكايات القصص التى تدور حول الملك ميداس وحول أورفيوس ونزوله الى هاديس وحول خاتم بوليكراتس .

وليس من شك فى أن الاغريق لديهم قصص متعددة شائعة بين الناس عن الحيوانات . وقد وجدت معظم هذه القصص طريقها الى دورة الخرافات الايسوبية ، واكتسبت فى وقت مبكر شكلا أدبيا . وبهذه الطريقة ظلت باقية خلال العصور الوسطى ، ودخل الكثير منها تماما فى تيار المأثور الشعبى الشفاهى ، لدرجة أن مصدرها الأدبى انزوى فى غياهب النسيان .

التناول

المعاصر

للأغاني

الشعبية

في
التأليف

الموسيقى

فما

جمال عبد الرحيم

تعد الأغاني الشعبية المصرية محورا مهما في تجربتي الفنية خلال ما يقرب من ربع قرن . وسر اهتمامى بالأغاني الشعبية بالذات ، أن الانسان المصرى يعشق الغناء ويوجد فيه تعبيره الموسيقى الأول (قبل موسيقى الآلات) وتعد كلمات ومعاني الأغاني الشعبية وعاء لحكمة وإبداع الشعب المصرى عبر الأجيال فهى تستحق كل الاهتمام لقيمتها الروحية والأدبية معا .

والحنان الأغاني الشعبية المصرية - كما يتضح فى القليل المنشور والمدون من هذه الأغاني أو المسجل تسجيلا علميا - ألحان بسيطة ذات نطاق لحنى ضيق (وأن كانت عادة تنتمى الى أكثر المقامات الموسيقية انتشارا فى وعى الشعب المصرى) وعلى الرغم من هذه البساطة فانها ألحان قابلة للإثمار والازدهار فى يد الفنان المبتكر ، ولذلك شغلت الأغاني الشعبية المصرية بنوعيتها أغاني الأطفال الشعبية والأغاني الشعبية عامة حيزا مهما فى عملى سواء فى التأليف الموسيقى (أو تدريس التأليف) .

الوسائل الفنية لمعالجة الألحان الشعبية فى التأليف
الموسيقى :

تبلورت تجارب المدارس الغربية الموسيقية فى العالم عن عدد من المستويات الفنية لتناول الألحان الشعبية فى التأليف الموسيقى . وتبدأ من : إضافة التكتيف الهارمونى للحن الشعبى مع المحافظة على نص اللحن (وهى طريقة لها خطورتها عندنا لأن التكتيف الهارمونى يكون نابعا عن فكر « ولغة » أوروبية قد لا تلائم النص الشعبى ومقامه وروحه) أو : اتخاذ اللحن الشعبى منطلقا لمجموعة من التنويعات Variations تختلف فى درجة قربها أو بعدها من النص الشعبى أو : التعامل الحر مع المادة الموسيقية الشعبية لحنا ومقاما وإيقاعا واستنباط عناصر تعدد الألحان والبناء الموسيقى استنباطا ظاهرا فنيا . أو إعادة خلق الفولكلور الموسيقى حين

يشرب المؤلف تماما بالموسيقى فيصل لمرحلة خلق أفكار موسيقية تبدو كأنها شعبية بينما هي من ابتكاره .

وهذه بعض التجارب المستخلصة من تناوى الفنى للأغاني الشعبية خلال تجربة استمرت قرابة ربع قرن :

أولا : أغاني الأطفال الشعبية المصرية :

نشأت مجموعة أغاني الأطفال الشعبية المصرية التى قمت بصياغتها صياغة موسيقية جديدة عن الحاجة الملحة التى برزت عند انشاء كورال الأطفال بالكونسرفتوار وكان يفتقر لأغاني مصرية الروح عربية الكلمات ذات جذور عميقة تمتد عبر أجيال عدة من الأطفال المصريين ولكنها مصاغة بأسلوب « تعدد الألحان » (البوليفونية) الذى يصلح للغناء الكورالى ولم يكن مقبولا أن يغنى الطفل المصرى الأغاني الأجنبية وحدها أو أن يربى وجدانه الموسيقى بعيدا عن التراث المصرى . ومن هنا كان تناولى لعدد من أغاني وألعاب الأطفال الشعبية المصرية (التى نشرتها بهيجة رشيد فى كتابها سنة ١٩٦٨) واخترت منها أغاني : الثعلب فات - سوسة كف عروسة - هنا مقص - ياعم يا جمال - حج حجيج .

وسأكتفى هنا بتقديم أغنية الثعلب فات « كنموذج لما يمكن استنباطه من قيم موسيقية فنية على أساس الأغنية الشعبية .

- نموذج للحن الأصلى الشعبى للأغنية .

ومن نموذج الأغنية فى صياغتها (البوليفونية) المتعددة الألحان يتضح : -

١ - استنباط ألحان أخرى مصاحبة من خلية الحن الشعبى نفسها (أى الحفاظ على العناصر المقامية الأصلية والابتعاد عن «الهارمونية» لبعدها عن الفكر المقامى فى لحن الأغنية .

٢ - التصرف الإيقاعى المتحرر جدا لخلق قيم إيقاعية فنية جديدة دون الإخلال بالنص الأصلى والقدرة على التعرف عليه .

٣ - البناء الموسيقى الثلاثى والقسم الأوسط الذى تحول الى جو « الرهبة والذعر » فاتش عليكوا الديب الصحراوى ؟ » وترديد هذا اللحن بين ثلاثة أصوات بطريقة « الكانون » .

٤ - الختام السريع على أساس مقطع البداية نفسها .

٥ - الانتقالات المقامية المختلفة فى اطار الفكر المقامى للحن الأغنية .

ثانيا : أغاني الكورال :

خطوة ضرورية فى اتجاه تطور الموسيقى المصرية على أساس أغاني شعبية محبوبة ومتداولة ، وصياغتها فنيا بأسلوب تعدد الألحان للغناء الكورالى وفى بعض الحالات صياغة لحن الأغنية الشعبية نفسه بأكثر من طريقة مثل أغنية الواد ده ماله ومالى الواد ده ماله ومالى .

- نموذج للحن الشعبى الأصلى .

- نموذج للحن الشعبى الأصلى للكورال أصوات بدون مصاحبة .

- نموذج للحن الشعبى الأصلى والاوركسترا (جزء من «ملاح مصرية» للكورال والاوركسترا) .

- نموذج للحن نفسه مكتوبا لآلة الكمان والبيانو وبصورة مبسطة بقطعة للعزف أو (فانتازيا على لحن شعبى) .

- نموذج للحن نفسه مكتوبا لآلة الكمان والاوركسترا . والفلسفة الموسيقية الكامنة وراءه .

هذه المعالجات المختلفة لنص غنائى شعبى واحد مثير للخيال وقادر على الازدهار . نموذج رقم (١) (أ) ، (ب) ، (ج) .

نموذج رقم (١) (ا ، ب ، ج)

تصرفات لحنية على الموتيف الشعبى الاصل

(الواد ده ماله ومالى)

اللحن الاساسى



يقرأون النوتة فأجل استخدام هذه الآلات حاليا
وأدى ذلك لاستبدالها بآلات أوركستراية مشابهة
مع محاولة عزف أرباع الأصوات بها (نموذج
رقم (٢) (د) .

- مجموعة الآلات الموسيقية التى استخدمتها
فى هذا الباليه مزيج من الآلات الايقاعية الشعبية
مثل البندير والمزهر والدربكة والرق وآلات
الأوكسترا والآلات الايقاعية الحديثة مثل
الغيتار ، وبذلك خرج النسيج الموسيقى عن
الالتزام الحرفى بالروح الشعبى الى التعبير عن
هذه الروح بأسلوب فنى جديد .

ثالثا : موسيقى بالية حسن ونعيمة :

فكرة البالية . السيناريو من ثلاثة مشاهد -
اللوحة الثانية : نعيمة تنلب حسن - وجذورها
البعيدة فى فن أقاصى الصعيد والنوبة وألحان
التعديد والتدب . نموذج رقم (٢) (ا) . (ب) .

- اسناد هذا اللحن المبتكر (ولكن بروح
شعبية) الى آلة قاتمة اللون تضافى عليه تعبيرا
خاصا هى آلة الكور آنجليه . نموذج رقم (٢) (ج)

- التصور الاصل للموسيقى كان على أساس
أن تعزفها آلات النفخ الشعبية ، المزمار ، والارغول
والناى (ولكن تعذر وجود عازفين على هذه الآلات

نموذج رقم (٣) (١ . ب)

لحن مبتكر يشبه الحان التعديد والندب في فن اقاصى الصعيد
يبدأ به الحركة الثانية نعيمة تندب حسن وتؤديه الوترية



نموذج رقم (٣) (ج)

باليه حسن ونعيمة
لحن مبتكر (ولكن بروح شعبية) تؤديه آلة الكلور آنجيلية



نموذج رقم (٣) (د)

الباص كلارينيت يقوم بمقام آلة النفخ الشعبية (الأرغول)



رابعاً : ثنائى لآلتى كهان وتشيللو :

وفى هذا العمل عامة مثلما فى المقامات العربية
ذات ثلاثة أرباع الصوت استخدمت الأغنية من
ثلاث حركات ونموذج رقم (٣) من الحركة الثالثة
على لحن « يا نخلتين فى العلالى » .

وفيه عامة استخدمت الأغنية الشعبية
فى عمل موسيقى للآلات يقدم حوارا بين

آلى الكمان والتشيللو . . وبناء فكرة الحركة
الثالثة يقوم أساسا على فكرة هذه التيمة الشعبية
الأصلية . وقد تعمدت أن أحافظ تماما على معالم
لحن هذه الأغنية الشعبية وأن أبرزه بصورته
الأصلية من وقت لآخر وذلك كما فى نموذج
رقم (٣) أ ، ب ، ج . والموسيقى تستخدم مقامات
الراست والبياتى والصبا بحرية ، وبما يؤكد
الطابع الشرقى العربى للحن الأصيل .

نموذج رقم (٣) (ا ، ب ، ج)
الحركة الثالثة من ثنائية الفيوлина والكمان
« على لحن يا نخلتين في العلال »

اللحن الاساسي



ايراز اللحن الشعبي الاصل
في صورته الاصلية كما في (ا) ، (ب) ، (ج)

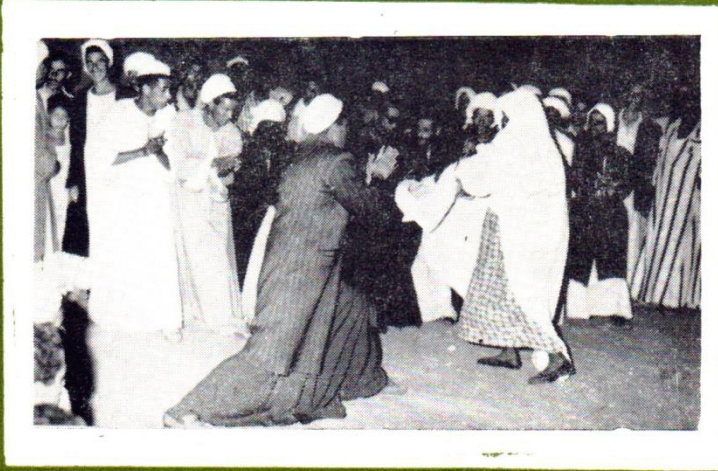
1)





رقصة شعبية

ونقطة الزوال !!



سَمير جابر

لا يمكن ان نرى رقصة شعبية مرتين !!

اذا توجهنا الى منطقة ما ، ولتكن ، منطقة « بحر البقر » بمحافظة الشرقية ، حيث حضرنا هناك خلال عرس « دور السامر أو البدع » وقد قام هؤلاء الممارسون الشعبيون بأداء هذا الدور من بدايته حتى نهايته .

وبعد فترة ٠٠ أراد هؤلاء الممارسون تكرار دور السامر مرة ثانية ترحيبا بضيوف العريس - وبالفعل اقاموا السامر مرة ثانية .

السؤال هنا :

هل أداء الدور في المرة الثانية هو صورة طبق الأصل من أداء الدور في الاولى !

من هنا يكمن الثراء والتنوع في ثانيا الرقص الشعبي ، بقدر ما تكمن فيه صعوبة رصده ودراسته في الوقت نفسه .
فالرقص الشعبي هو الحامل للعرف

لابد - بالطبع - أن يكون بينهما اختلاف ، ليس في صلب الدور ولكن في كثير من تفاصيله ، رغم ان الدور والممارسين هم أنفسهم في المرتين .

رقصة شعبية يمكن أن نراها في البيئة ..
مرتين !!

ان فن الرقص فن توازن يشكل الفراغ
وفن العمارة هو أيضا فن توازن يشكل الفراغ
ولكن الفرق بينهما واسع وفسيح .

ففي الرقص تتعاقب لحظاته كالبرق الخاطف
ولكن في كيان متصل وعام ، وأول ما يتميز
به هو الوحدة الملائمة ، فهي حية وواضحة في
وجدان الممارس والمشاهد والمصمم أيضا .
كما ان فن الرقص ، فن يعبر فيه الانسان بكل
انسانيته ، بروحه وجسده معا أى بكل كيانه .
أما العمارة فاننا نرى هذه الوحدة حية في
العمل المعماري ذاته ، فهو موجود وقائم ، لا يتغير
ولا يتبدل ، ويمكن ادراكه في لحظة واحدة ،
حيث النظرة الواحدة سوف تشمل الأثر كله .

كما أن فن المعمار أيضا ، فن يعبر فيه الانسان
عن رغباته مستعينا في ذلك بمواد طبيعية أو
مصنوعة ، أى من خارج كيانه .

وهذه المواد تمكنه من أن يتحدى مرور الزمن
وكانه يشكل الفراغ تشكيلا لا رجعة فيه .

والتقاليد .. ذلك الفن الطيع بكل حركته ..
ذلك المدرك المرئي .. الزائل على الدوام ..
الثابت أبدا !!

ومن هنا - أيضا - يمكننا ان نلمس صعوبة
تسجيل الرقص ، هذا النوع من الفن الذى يكون
عنصره الفراغ ، وقوامه الزمن .

ذلك الفن الذى يشكل الفراغ منذ القدم ..
الا ان مصيره المحتوم - بحكم نوعيته - هو
الزوال أولا بأول .. لحظة بعد لحظة ، أى مع
كل لحظة تمر بالانسان ولا تعود .

ويعود السؤال الملح من جديد .. كيف
يخلد فن مثل فن الرقص الشعبي لحظة أدائه
التي هي نفسها لحظة التلاشي والزوال ؟

واستعيد هنا قول المفكر هيفولك آليس .

« ويقينى أن فن الرقص لا يمكن ان يندثر ،
حيث تكمن في ثنياه دائما ابدا ، القدرة على
البعث ... » .

وباعثوه هم هؤلاء المبدعون والممارسون ، ففي
كل مرة يبعثونه الينا يحذفون شيئا أو
يضيفون أشياء !! لهذا فأننى افترض أنه لا توجد



من هذين يمكننا أن نلمس صعوبة ومشكلة تسجيل الرقص .

ويبدو أن الرقص قد بات - من قديم - الشغل الشاغل للإنسان يطمح في تدوينه وتسجيله ، حتى يصل بأبداعه هذا إلى الخلود .

وليس من شك في أن تزويد جامع التراث الحركي بالكاميرا بألوانها قد جعله على قدم المساواة مع جامع الأدب أو جامع الموسيقى ، ما دام يستطيع جمع شمل الراقصين .

أي أن فيلم الرقص التسجيل الوثائقي بالنسبة لدارس الرقص ، يبدو أقرب إلى الشريط أو الاسطوانة بالنسبة لدارس الموسيقى .

فالفيلم وسيلة عظيمة ، وحية لاستيضاح الأثر الفني ، إلا أنه مهما تيسرت سبل عرض الفيلم ، لا يغني عن لغة تجريدية يقرأها في أي وقت من

يكون قد تعلمها . . ، كما يحدث تماما في دنيا الأدب أو دنيا الموسيقى .

أي لابد من لغة ، ولابد من مفردات وعبارات وجمل . . . إلى آخر ما هو معروف في كل لغة .

هذا ما حاوله الإنسان على مر العصور ، حتى العصر الحديث ، وقد ظهرت محاولات لتدوين حركات الإنسان الراقصة منذ القرن الأول الميلادي مثل محاولة « باسيلوس السكندري » وغيره من المشهورين في التاريخ بأنهم رقصوا وفق قواعد وضعوها بأنفسهم في كتب تعليمية .

وهكذا حتى القرن السابع عشر قام « بوشان » معلم لويس الرابع عشر بتأليف طريقة للتدوين وفي القرن الثامن عشر ظهر « رامو » بطريقة لا تختلف كثيرا عن طريقة بوشان .

وفي عام ١٨٥٢ قدم « آرثير دي سان لوسيان » كتابه « الاختزال في تصميم الرقص » ويتضمن هذا الكتاب طريقة تدوين تختلف اختلافا جوهريا عما سبقتها . . ،

وهذه الطريقة عبارة عن خمسة خطوط يضاف إليها خط سادس لخط الكتفين .

وفي عام ١٨٩١ صدر لمعلم الباليه بمدرسة بطرسبرج الشهيرة « فلاديمير ستيبانوف » كتابه « أبجدية حركات جسم الإنسان » ولطالما درست هذه الطريقة في مدرسة البولشوى في موسكو .

وغيرهم كثيرون . .

وما أكثر الطرق التي ابتدعها المصممون ولكن سرعان ما عفا عليها الزمن إلا أنه في عام ١٩٢٨ جاء « رودلف فون لابان » بطريقة التي اعتبرها المتخصصون والهواة على السواء ، نسقا فنيا وعلميا ، فهي لغة جديدة منطقية لتدوين كل حركة مع توقيعه وتوقيتها ، فمن خلالها يمكن تسجيل حركة العامل في المصنع ، والرياضي في الملعب ، والممثل على المسرح ، والراقص في البيئة أو على خشبة المسرح .



(يمينا - يسارا) ، وهذا الموتيف يؤديه الراقص
فى دائرة حول نفسه .
الرمز (٤) يشير الى الدوران .

٣ - الموتيف الثالث :

يؤدي الراقص (فى هذا الموتيف) وثبات
الى الخلف بالقدم اليمنى فقط ، بينما يثبت
يديه جانبا .

٤ - الموتيف الرابع :

يثبت الراقص الجسم المدعّم بالقدم اليسرى
التي اتجهت الى اليسار ، ثم يقوم باللعب بالمناديل
فى حركات تطويحية دائرية عالية .
الرمز (٥) يشير الى المستوى العالى لليدين .
الرمز (٦) يشير الى ثبات القدم مكانها .

٥ - الموتيف الخامس :

يقوم الراقص فى هذا الموتيف بعمل حركة
جثو على الركبتين ، مع استمرار لمس المشطين
للأرض ، مع الاحتفاظ بالحركات التطويحية
للموتيف (٤) .

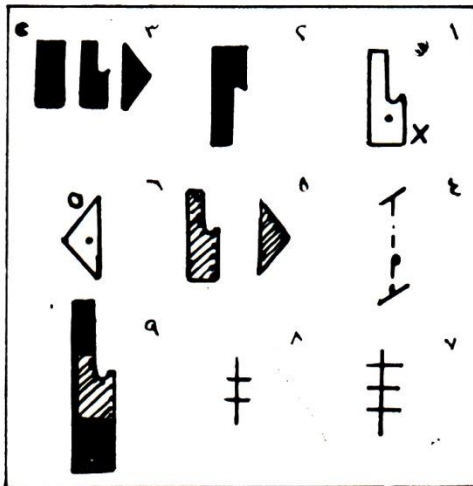
الرمز (٧) يشير الى مفصل القدم .

الرمز (٨) يشير الى مفصل الركبة .

٦ - الموتيف السادس :

يقوم المؤدى بوثبتين للخلف بالقدم اليمنى ،
يليهما وثبتان بالقدم اليسرى ، بينما تكون
حركات الأذرع للأمام فقط . (أسفل - أعلى)

الرمز (٩) يشير الى اتجاه الذراعين أماما ثم
أسفل ، ثم أعلى ، ثم أسفل .



وانتشرت هذه اللغة حتى أصبح يشكل لها
المؤتمرات والندوات ، كما أصبح لها مكاتب دائمة
فى أوروبا والأمريكيتين وروسيا ، وذلك لمتابعة
تطبيقاتها المغايرة والحفاظ على مساهمة التقدم
فيها .

والآن . . وقد أدركنا العصر الالكترونى ،
أرى أننا مطالبون بأن نأخذ بمنهج التدوين فى
فن الرقص . . فنسائر الموسيقى التى تحولت
من مرحلة التلقين الى مرحلة التدوين .

فمن ناحية ننضج هذه الوسيلة بحوثنا
وتعددها ، ومن ناحية أخرى ترتقى مناهجنا
فى تصنيف وتحليل تراثنا ، حين نعكف على
تحليله - من خلال لغة التدوين - الى
وحدات كبيرة ووحدات صغيرة بحثا عما نسميه
نحن أهل الفولكلور « بالموتيف » .

يتبين من التدوينات التالية . الوحدات
الحركية لرقصة « الضمة » بمنطقة بورسعيد ،
وهى تعتبر من الرقصات التقليدية ، ومن دور
الضمة البورسعيدى قام الباحث باختيار ستة
وحدات حركية Motives (تقرأ من أسفل الى
أعلى) وقد تم تفريقها من الفيلم رقم « ٦ » من
أفلام مركز دراسات الفنون الشعبية (١٦ مم
أبيض - أسود) تم تصويره عام ١٩٦٥ .

١ - الموتيف الأول :

يقوم الراقص بوثبتين بالقدم اليمنى ، يليهما
وثبتان بالقدم اليسرى ، يكرر الراقص هذه
الوثبات بالتناوب بين اليمين واليسار ، يقوم
أثناءها بعمل حركات تطويحية دائرية باليدين
الممسكتين بمناديل .

الرمز (١) يشير الى الوثبات .

الرمز (٢) يشير الى القدم الحرة أثناء الوثبات .

الرموز الخارجية رقم (٣) تشير الى الحركات
التطويحية باليدين .

٢ - الموتيف الثانى :

فى هذا الموتيف يقوم المؤدى بنفس خطوات
الموتيف (١) بينما يكون التغير فى الحركات
التطويحية باليدين لتصبح تطويحية جانبيا



مكتبة الفنون الشعبية



د. محمود ذهني

حقيقتها الروائية ، أو دورها في قصتها الأصلية
فإذا كان مفهوم « روميو » هو العاشق الذي يحب
حبا رومانسيا ، أو الشخص الذي تتعدد مغامراته
الغرامية ، فإن مفهوم « السندباد » هو الشخص
كثير الأسفار - المولع بالمغامرات لاسيما في
البحار .

ومع « السندباد » سارت مجموعة كبيرة من
الاسماء العربية الماثلة مثل شهر زاد ، وعلاء
الدين ومصباحه المسحور ، وعلى بابا وعصابة
الأربعين ، وغيرها من الشخصيات التي خرج
معظمها من حكايات المجموعة القصصية العربية
« ألف ليلة وليلة » ذات الصيت العالمي ، والتي
تعتبر ذرة الأدب الشعبي العربي .

وقد عمل الاستعمار الثقافي على طمس معالم
حضارتنا العربية الاسلامية ، وركز على محاربة
تراثنا الأدبي بصفة عامة ، والشعبي منه بصفة
خاصة ، وحظيت « الليالي » بالكثير من سهامهم
المسمومة ، فقالوا انها لا تعدو أن تكون مجموعة
من الحكايات البدائية الساذجة ، اقتنصها العرب
الفاثون من تراث الفرس والهند واليونان ،
ونسجوها في مظهر مبهر من الجنس والجواري
ومجالس الشراب والغناء ، مع كثير من السحر
والشعوذة والخرافات .

« في البحث عن السندباد »

كتاب من المكتبة الفولكلورية

« في بلاد السندباد »

للأستاذ فاروق خورشيد

(سلسلة كتب الهلال • العدد ٤٣٨ -

أغسطس ١٩٨٦) •

« السندباد - أو سيمباد Simbad كما ينطق
في اللغات الأجنبية ، شخصية روائية عربية ،
خرجت من نطاق المحلية الى آفاق العالمية ،
وأصبحت تدور على ألسنة المثقفين - وربما غير
المثقفين - في معظم دول العالم .

وأیضا ، خرجت من نطاق الروائية لتصبح
شخصية دولية ، تدل على مفهوم انساني عام ،
أو سمة تخيلية لدى كل البشر ، أكثر مما تدل
على بطل رواية معينة مثلها في ذلك مثل
شخصيات كشخصية « روميو » في رواية
شكسبير التي أصبحت - عالميا - تدل على نمط
بشرى أكثر مما تدل على بطل الرواية .
بمعنى أن كثيرين من ينطقونها يطلقونها على
وضع انساني ، وهم ربما لا يعلمون شيئا عن

والربط بين الشعوب ، وخلق عالم متماز متفاعل يتبادل مع السلع التجارية الثقافات والخبرات والمعارف والقصص والحكايات .

كل هذا أثبتته مدونات العرب ، ابتداء من مؤلفات الجغرافيين والرحالة كالادريسي والمسعودي وابن ماجد وابن بطوطة وابن خرداذبة الى كتب الأسفار والحكايات ، سواء منها ما وفد من الهند وفارس ، أو ما خبره البحارة العرب نتيجة تجاربهم ومغامراتهم الشخصية .

فلا غرو أن القاص في ألف ليلة وليلة كان يعبر عن واقع يعيشه العرب ، وعن خبرة ومعرفة ذاتية ، وعن نتاج تمازج وتفاعل ثقافته مع ثقافة الحضارات الأخرى التي كان يبحر إليها حتى أقاصى الصين . فلم يكن مصدر الخيال في الليالي البحر ومغامراته فحسب ، بل كان من أهم مصادرها تراثيات الهند والصين وفارس والروم ، سواء نقلها البحارة العرب - وغير العرب - الذين كانوا يتنقلون بين الموانئ والمرافئ أو ضممتها الكتب التي قام العرب بترجمتها وعنوا بدراساتها .

يقول الأستاذ فاروق خورشيد في مقدمة كتابه « في بلاد السندباد » ان هذا الموضوع كان يشغل تفكيره ويفرض نفسه على قراءاته وأبحاثه الى أن وقع على كتاب « عمان وتاريخها البحري » فانفتحت أمام عينيه دنيا كاملة من تاريخ العرب مع البحر منذ أعماق التاريخ والى اليوم ، وامتلات هذه الدنيا بالمدن البحرية ذات التاريخ العريق ، والغور والقلاع ، وصناعة السفن ، وطرق الابحار والملاحة ، وجزر البحر . . واذا به وجها لوجه أمام سفن الليالي وابعارات السندباد .

ولكى تتحقق الرؤيا ، ويخرج من مرحلة التصور الى معاشية الواقع والتثبت منه ، كان عليه أن يرحل الى أرض السندباد ، يعاينها ويعايشها ، ويبحث فيها وينقب ، ويقرأ ويستوثق . فشدد الرحال الى سلطنة عمان ، وكانت الحصيلة هذا الكتاب .

والأستاذ فاروق خورشيد يجمع بين خصال ثلاث : فهو باحث ، وكاتب وفنان ، له قصب السبق في ريادة الأدب الشعبي ، وله كتاباته في

وكان من أهم الأسانيد التي استندوا إليها في تعزيز دعواهم الباطنة مغامرات السندباد البحري ، اذ قالوا كيف للعرب أن يصلوا الى هذه المغامرات التي تجرى في البحار المجهولة والمحيطات المظلمة وهم بدو يعيشون في الصحراء لا يعرفون الا رعى الأبل والأغنام ، وأن أقصى ما قاموا به هو نقل التجارة بين الجنوب والشمال في رحلتى الشتاء والصيف .

والخطر في هذا الأمر هو أن هذه المقولة المأكرة لم تذهب أدراج الرياح ، وأنما انخدع بها كثير من الدارسين العرب ، فركزوا جهودهم على عرب الصحراء ، وأغفلوا تماما كل صلة لهم بالبحر . مع أنهم أعجبوا كثيرا بذلك التشبيه الرائع الذي وصف به العربي جملة حين أطلق عليه لقب « سفينة الصحراء » .

هذه النقطة بالذات ، مع نقاط بحث أخرى كثيرة في « الليالي » أثارت رائدا من رواد الدراسات الشعبية هو الأستاذ فاروق خورشيد ، ودفعته الى محاولة دراسة « ألف ليلة وليلة » دراسة منهجية ، انقطع لها عدة سنوات ، ولا زال يوليها قدرا كبيرا من اهتمامه ، دارسا ومدرسا وباحثا مدققا .

بدأ الأستاذ فاروق خورشيد بالنظر في فرية الاستعمار الثقافي أن العرب أهل صحراء ولا علاقة لهم بالبحار وملاحتها ، في حين يشغل البحر حيزا ضخما من الليالي التي تزخر بتصوير دنيا السفن ومغامرات الملاحة وعجائب البحار . فمن أين أتى كل ذلك ؟

الجزيرة العربية تقع في مصب الطرق بين أوروبا والشرق الأقصى ، وتحكم في التبادل التجاري بينهما ، وتنقل بضائع كل منهما الى الأخرى ، فلا يمكن أن يكون هذا النقل عبر الصحراء فحسب ، ولكن لابد له أن يبدأ من الموانئ الآسيوية على المحيط الهندي لينتهى في الموانئ الأوروبية شمال البحر المتوسط .

معنى هذا أن العرب منذ قديم الزمن قهروا البحر مثلما قهروا الصحراء ، وخرجوا على متن سفنهم يربطون الشرق بالغرب ، وآسيا بأوروبا ، فأسهموا بذلك في بناء الحضارة الانسانية ،

الأدب والصحافة والاذاعة ، ثم له ابداعاته في الرواية والمسرحية والقصة القصيرة فليس عجباً أن يخرج هذا الكتاب معبراً عن هذه الخصال الثلاث جميعاً .

يبدأ الكتاب - بعد المقدمة - بفصل عن « المعادلة الصعبة » . وهي حقا معادلة صعبة ، لاسيما في الظروف الصعبة التي نعيشها هذه الأيام ، أو لعل صعوبة الحياة المعاصرة هي التي صعبت المعادلة علينا . فالمستعمر الغربي الذي تمكن من رقابتنا ، وفرض ارادته علينا ، وحاول أن يحطم قدرة الانسان العربي على الفعل والصراع والتقدم ، ركز على زرع مفاهيم زائفة ، مشبطة للهمم ، وقائلة للعزائم .

وأخطر هذه المفاهيم المدسوسة ما ركز عليه الاستعمار من أننا أصحاب حضارة شرقية اسلامية ، أساسها الروحانية والتواكل . فالانسان فيها مسير لا مخير ، يخضع للمشيئة الالهية المطلقة ، يتوسل اليها بالطقوس والرقى والدعوات ، دون اعمال للعقل أو استغلال للطاقات ، وأن الدنيا عرض زائل والنعيم في الآخرة ، فلماذا العمل والتعب والعناء ، والكل الى فناء ، وأيام الحياة معدودة أما الخلود ففي جنات عدن . فعلينا أن نوجه الجهد الى السعى وراء الآخرة ، وأن نزهد في الدنيا وعرضها الزائل ، ونتركها للدنيويين العقلانيين العلمانيين .

ولكن .. اذا كان الأمر كذلك فمن أين نحصل على احتياجاتنا الدنيوية ؟

هنا يبرز دور الاستعمار في ثوب البطل المنقذ ، المستعد لاعطائنا كل شيء ، ابتداء من الغذاء والكساء وأدوات المعيشة ، الى الفكر والثقافة وفلسفة الحياة ، وكلما أمعن في عطائنا كلما ازداد ارتباطنا به ، واعتمادنا عليه ، وازدادت في الوقت نفسه تبعيتنا وتدنيانا وانهيانا ، ماديا وفكريا .

وبصرف النظر عن أنه هو الآخذ لا العاطى ، وأنه مقابل ما يلقي به اليينا من فتات القمح ومشروب العصر وسيارات الركوب ، يستنزف مواردنا ، ويختلس أموالنا ، ويسترق سواعدنا

ويسبى أفكارنا ، فإن ما نحن فيه الآن من تخلف ، وما نعانيه من خلافات وصراعات وحروب ، يدل على مدى نجاح المستعمر في سياسته ، ومدى غفلتنا عنه وعن مخططاته المدمرة . ففي الوقت الذي تزداد فيه حضارته فاعلية وصعودا ، يظل الشرق الغنى بموارده فاقد التوجيه والرؤية ، غارقا في السلفيات وممارسة الطقوس ، باحثا عن ذاته في أغوار التاريخ ، تاركا حياته ومشكلات غده في يد أصحاب الحضارات الغربية فيما يشبه الاستسلام الكامل والتسليم المطلق .

ولكن الانسان كائن حضارى بطبعه وتكوينه ، لا يمكن أن يقهر على العزلة ، وقتل حركة الفكر ، ووآد الوجدان . لهذا انطلقت الشعوب العربية - واحدا أثر الآخر - تحاول جاهدة ازالة عوامل التخلف ، واستجلاء نور الحياة من خلال معطيات العصر ، وانتفض الانسان العربي يبحث عن ذاته على ضوء رؤية حضارية أكثر عدلا وأمنيا واستقرارا .

واذا كان الشعب العماني يكاد يكون آخر الشعوب التي دخلت هذه التجربة ، فإن الأنظار معلقة على مسيرتها مما سوف يؤول اليه الحال بين الثروة البترولية المتفجرة ، والضغوط الاستعمارية المتزايدة ، والنزعة القومية المتطلعة .

تلك هي المعادلة الصعبة ، التي لا أظن انها تواجه سلطنة عمان وحدها - بهذا الوصف الرائع الذي بسطه الأستاذ فاروق خورشيد - ولكنها في واقع الأمر - تواجه كل دولة عربية من الخليج الى المحيط ، بل لعلنا ، نوسع الدائرة لتضم كل دول العالم الثالث .. هل يستطيع انسان هذه الشعوب ، وسط كل هذه المؤثرات والمعوقات والتحديات ، أن يجد نفسه ، ويعثر على ذاته ، ويتحقق من انتمائه ، ويستوثق من مقوماته ويؤمن بقدراته ؟

لقد حسم المؤلف هذه القضية - بالنسبة لعمان - في جملة واحدة ، قالها له مسئول الاعلام فيها وهي :

« نحن نحاول أن نستفيد من تجربة الآخرين » .

وإذا كانت هذه الجملة هي مفتاح المعادلة الصعبة التي ساقها الأستاذ فاروق خورشيد ، فهي أيضا مفتاح كتابه هذا ، والمنفذ الى كافة فصوله . فالمؤلف يحدثنا عن الكتب التي قرأها عن عمان قبل أن يقصدها ليعايشها على الطبيعة ، وعن مدى اهتمام العمانيين بهذه المطبوعات لاسيما ما يكشف عن أسرار تاريخهم ، وغابر أمجادهم ، حين كانت أرض « ظفار » تشكل خميلة جميلة من الغابات الخضراء ، والجداول الرقراقة ، والحقول السندسية ، والاشجار الباسقة ، والزهور الياقة ، فهي - كما يقول برترام في كتابه « البلاد السعيدة » - المنطقة التي تستحق هذه التسمية بعد اليمن بماضيه التاريخي الباهر .

ثم عدد أمجاد المنطقة قائلا أنها ذكرت في سفر التكوين ، حيث حدد الرب بداية العالم منها . . من جبل سفار - أي ظفار - وأنه ربما كانت فيها أعمدة الملك سليمان ، واللجنة الوارد ذكرها في التوراة ، والسوق العالمية لتجارة العاج وريش الطاووس ، وأرض اللبان التي قصدها الفراعنة لجلب البخور ، ومن بعدهم طمع فيها الاسكندر والرومان للغرض نفسه ، فضلا عن علاقاتها التجارية المزدهرة مع بابل العراق في الشمال ، والهند وجزر المحيط في الشرق ، فهي بحق كانت الدولة البحرية الأولى ، وقد فتح رجالها البواسل فضلا أصيلا في علاقة الانسان والبحر ، فهم - كما يقول الأستاذ عبد المنعم عامر في كتابه « عمان في أمجادها البحرية » أول من استطاعوا التوغل الى مسافات شاسعة عبر مناطق كانت تعتبر مجهولة ومحفوفة بالأخطار ، ولهذا سمي خليج عمان « مهد الملاحة البحرية » .

كذلك كتاب ويندل فيلبس « تاريخ عمان ، وعشرات أخرى من كتب التراث ومؤلفات الباحثين ، مع بعثات الجامعات العالمية التي وفدت لاجراء حفريات وكشوف أثرية ، كلها تؤكد أن عمان كانت دولة بحرية رائدة في كشف اسرار الخليج والمحيط .

فهل عثر الأستاذ فاروق خورشيد أخيرا على أرض السندباد ؟

ان الفصول التالية من كتاب « في بلاد السندباد » أكثر متعة وأغزر مادة ، فهي تصور لنا رحلة الكاتب الى أرض السندباد . ومن خلال عبارته الرشيقة واسلوبه العذب ، نحس بمحاولته الخفية في ربط نفسه بالسندباد ، ولو بخيط رفيع دقيق لا يكاد يرى . . فيقول : « في هذا الزمن الوغد القبيح الذي يقتل فيه المسلم أخاه المسلم ، ويسفك فيه العربي دماء العربي ، لا يملك المرء فيه الا أن يحمل متاعه ويرحل عله يجد الاجابة عن الأسئلة الحائرة في عقله ، أو يجد السلوى في شيء يعيد اليه المعنى والمغزى . . » .

وهكذا شد السندباد العصري عصا الترحال الى بلاد السندباد البحري ، الى أرض سلطنة عمان . وتتوالى فصول الكتاب التي تستطيع أن تسلكها في ادب الرحلات أن شئت ، وفي الادب القصصي أن أردت ، وفي أدب المقال ان رغبت ، وهي فوق هذا كله بحث متميز ، مقدم في أسلوب أدبي جذاب ، يدفعك الى قراءته ، وكلما قرأت فيه كلما أغراك بالمزيد .

وصل الكاتب أرض السندباد ، ووضع لنفسه برنامج عمل ، بدأ بزيارة المتحف الوطني ، ومن خلال وصفه للمتحف يقدم لنا أحاديثا مع المستويين العمانيين تتنوع من هموم الانسان العربي على أرض السندباد ومغامراته ، الى رحلة تيم سيفرين من مسقط الى الصين في سفينة مصنوعة على نمط السفن القديمة والتي أطلق عليها صاحبها اسم « رحلة السندباد » .

وفي هذه التنوعات الحوارية تبرز مواهب الكاتب الاداعية ، فهو يقدم لك حوارا وان كان مكتوبا الا أنك تكاد تسمع فيه نبرات المتحدثين ، وانفعالات المتحاورين ، وذكاء السؤال الذي قد لا يشبهه ولكنك تحس به من ثنايا الاجابة عليه .

هذا الاسلوب الحوارى الاداعى التصويرى يتواتر في معظم فصول الكتاب فيشيع فيه روح الخفة والرشاقة ، ويكسر ملل قراءة بحث علمى مصمت . ويتنوع الحوار من فصل الى فصل ، فمرة يكون مع وزير ، ومرة مع سائق السيارة.

ومرة مع أمين دار المحفوظات الكهل ، ومرة مع رفيق الرحلة الزميل ، ولكنه في كل مرة يكاد يرسم معالم الشخصية وملامحها من خلال الكلمات .

وفي الفصل الخاص بتاريخ عمان ، يقدم لنا فاروق خورشيد - في تواضع شديد - عصارة عشرات الكتب التي قرأها واستوعبها عن تاريخ عمان . بدأ الفصل بما يشبه المقدمة يقول فيها اننا في مرحلة الطفولة والصبا ، ومرحلة الشيخوخة والأفول ، لا نرى الأشياء الا رؤية حدية ، فهي اما بيضاء ناصعة ، واما سوداء فاحمة وتنعدم عندنا الألوان . أما في مرحلة الفتوة والرجولة فنحن نعرف أن الدنيا عالم من الألوان ودرجاتها ، وان هذه الألوان تتمازج بعضها مع بعض فتخلق ألوانا جديدة في عالم لا ينتهى من الوضوح والقوة والغموض والضعف . ومن هنا يكون لكل درجة ، وكل كلمة ، دلالتها المستقلة ومغزاها الخاص .

والتاريخ هو علم العلوم ، لانه يرصد حركة الانسان عبر الزمان وعبر المكان . فهو يتحدث عن الانسان في اطار فعل الزمان ، وفي اطار فعل الأحداث ، وفي اطار التفاعل بينه وبين غيره ، وفي اطار تأثيره بحركة الحضارة الانسانية ، وفي اطار النمو العمراني .

وحديث التاريخ يتناقل شفاهة ، فيمر على عدد من الأشخاص قبل أن يدون ، وكل واحد من هؤلاء له خيال ينظر من خلاله الى الأحداث ، وله أنفعالات تحدد اتجاه تفسيره لحياته وحياة الآخرين ، وله نوازع شخصية تدفعه الى الاضافة أو الحذف . كل ذلك جعل التاريخ - كعلم - يمتزج بالتراكبات الفولكلورية كما امتزج ببقايا الأساطير والملاحم ، وزانه عطاء الشعراء وابداعات الرواة والقصاص . وتلك سمة كل الكتب التي تناولت تاريخ العرب .

بهذه النظرة الموضوعية الى التدوين التاريخي عامة ، والتاريخ العربي الاسلامي بصفة خاصة ، قدم لنا الاستاذ فاروق خورشيد كل ما قاله المؤرخون عن عمان - أرض السندباد - العرب منهم والمستشرقون ، قدامى ومحدثون . وبعد أن بسط الواقع التاريخي ، اتبعه بملحمة من

أجمل الملاحم العربية ، التي لا تقل روعة عن ملحمة ايهلالية - أو تغريبة بنى هلال - واطلق عليها اسم « فارس الازد » اذ تتناول مغامرات مالك بن فهم ورحلته المهلكة عبر الجزيرة العربية وبحارها الرملية ، ثم معاركه مع الفرس الذين كانوا يحتلون عمان وانتصاره عليهم وطردهم من ارض العرب .

هذه الفصول الخمسة التي حملت الينا ملحمة مالك بن فهم ، يمكن أن تنفرد بذاتها لتكون سيرة ضمن سيرنا الشعبية ، تضاف الى الهلالية وسيف وعنترة وذات الهمة .

واذا كان فاروق خورشيد قدم لنا سيرة شعبية في هذه الفصول الخمسة ، فإن الفصلين اللذين كتبهما عن « مذكرات اميرة عربية » يمكن أن ن فصلهما بالتالي ليكونا « قصة قصيرة » مستكملة لكافة المقومات الروائية ، وهي عن عشق بنت السلطان للشاطر هانز (الالماني) - وهربها معه بتامر الانجليز والالمان والاسبان .

وما بين السيرة الشعبية والقصة القصيرة تتوالى الدراسات والمقالات ، تتبادلها فصول الكتاب . ولعل من أوقعها ذلك الفصل الذي كتبه عن « طيور أفريقيا الدمية » ووصف فيه حال شرق أفريقيا .

شرق افريقيا ، بحكم ثرواته من التوابل والعاج والأخشاب والذهب ، كان منطقة جذب منذ اقدم العصور ، قصده الآشوريون والهنود وقدماء المصريين ، ثم الكنعانيون والفينيقيون . ويحكى المؤرخون عن هجرات عربية اسلامية كثيرة الى هذه المناطق . وحين احتدم الصراع بين العرب وأوربا الصليبية حاول المسيحيون مقاطعة طريق التجارة عبر البحر الاحمر والبحث عن طريق ملاحي آخر ، فاكثشفوا رأس الرجاء الصالح عام ١٤٨٨ ، ثم جاءت رحلة فاسكودي جاما بعد أحد عشر عاما من ذلك التاريخ .

ومن سذاجتنا - نحن العرب - أننا نظرنا الى فاسكودي جاما نظرة المغامر البطول ، في حين أنه شيطان رجيم ، ومجرم في حق البشر ففي كل مكان رسي فيه أسطوله رفرف الموت وحل الدمار ، ولم يكن القتل الفردي والجماعي

هو أشرس ما يرتكبه فاسكودى جاما، ضد الأفارقة
وانما كان يعذب ويحرق ويدمر ، وكان يعذب
الناس ليخرجوا عن دينهم ، فيلقى عليهم الزيت
المغلي ، ويقطع آذانهم ليعلقها فى شفاهاهم ،
ويمارس كل أنواع الوحشية والقسوة الدموية ،
ولم يكن الأمر استعمارا وانما كان تدميرا
وحرقا وتعذيبا ، فالأسرى يطلقون من فوهات
المدافع ، والمراكب تحرق وبحارتها مقيدون
وسطها تأكلهم النار وهم أحياء .

ولم يكن فاسكودى جاما الا المقدمة التى امتلأت
بعدها البحار بالسفاحين والسفاحين الذين تهادوا
فى ازهاق الأرواح ، وتمزيق الأجساد ، وتدنيس
الخرمات ، ونهب الثروات ، من أمثال دالميدا
والبوكيرك وغيرهما .

فمتى نفى من غفوتنا ، أو غفلتنا ، ونعرف
حقيقة أعدائنا ، ونحسن تلقين تاريخنا لأبنائنا
على الوجه الصحيح الذى يبصرهم بواقع أمورهم .
ومواقع أقدامهم عبر دروب المستقبل .

ولعل هذا الفصل الذى كتبه الأستاذ فاروق
خورشيد عن مآسى الاستعمار الأوروبى لشرق
أفريقيا أوقع وأعظم ما كتب فى هذا الموضوع .
ولعل هذه الصرخة التى أطلقها فى آذان العرب
ليفيقوا ويصححوا أفكارهم ومعارفهم أن تجد
السمع والاستجابة .

فكم خدعنا الاستعمار - الثقافى ، وكم زيف
علينا تاريخنا ، وطمس ماضيها ، وكم مضى علينا
من وقت دون أن ننتبه لآلعيه ونكشف مؤامراته
ونستفيق لنصح مسار خطواتنا نحو المستقبل .

أما عن أرض السندباد ، فلم يبق لدى المؤلف
شك فى أنه يقف فوقها ، وعلى شاطئ عمان أخذ
يتخيل « الدلو » وهو نوع عريق من السفن
الشراعية العمانية التى كانت تقوم برحلات
سنوية الى شواطئ افريقيا ، فكانت تخرج من
مرافئها بالجزيرة العربية فى شهر يناير ، وتبحر
عائدة إليها فى شهر مايو ، مستغلة فى ذلك
الرياح الموسمية التى تهب من الشمال شتاء
ومن الجنوب صيفا .

جاء ذلك فى كتب التاريخ ، واقتنع به المغامر
الغربى « تيم سيفرين » الذى سبق له أن عبر

المحيط الأطلسى من ايرلندا الى الساحل الأمريكى
فى قارب صغير مصنوع من جلود الثيران ليثبت
أن الرهبان الايرلنديين وصلوا الى شمال أمريكا
قبل كولومبس بألف عام .

فكر « تيم سيفرين » فى مغامرة بحرية جديدة
مشيرة ولم يجد أمامه الا تلك الشخصية الأسطورية
شخصية السندباد الذى قال عنه : « لماذا لا
تحقق من أشهر البحارة على مر الزمان ، ذلك
البحار الذى يعرفه كل طفل قرأ ألف ليلة وليلة
الرجل الذى يستدعى اسمه كل مآثورات البحر ،
لماذا لا أختار أسطورة السندباد البحار » .

ذهب « تيم سيفرين » الى عمان ، وفى مدينه
« صحار » البحرية العريقة ، التى يعتقد أهلها
أن السندباد كان مواطنا منها ، وبتمويل من
السلطنة ، بنى سيفرين سفينته على نسق السفن
العربية القديمة ، وهى من نموذج « البوم » الذى
لا يدخل فى صنعها المسامير (حتى لا تجذبها
جبال المغناطيس كاعتقاد العرب القدماء) ،
وأطلق على سفينته اسم « صحار » ، وعلى رحلته
اسم « رحلة السندباد » ، وخرج من ميناء مسقط
قاصدا بلاد الصين عبر الطريق الذى سارت فيه
آلاف البفن العربية الشبيهة لها ، منذ فجر
التاريخ ، واصلة شطرى العالم .

والفصلان اللذان وصف فيهما الاستاذ فاروق
خورشيد « رحلة السندباد » لسفرين يمثلان
أفضل ما يمكن كتابته فى أدب الرحلات ، كما
يمثلان الخاتمة السعيدة للكتاب ، حيث تنجح
رحلة « سيفرين » ، وتعود السفينة « صحار »
لتقف بكل دلالة واعتزاز فى فناء وزارة الثقافة
بمسقط ، شاهدا على أمجاد العرب البحرية ،
ويعود المؤلف مقتنعا كل الاقتناع بأنه عثر على
أرض السندباد .

واذا جاز لنا ان نبدي بعض الملاحظات ، فهذا
الكتاب تمت طباعته ونشره ضمن سلسلة
صحافية شهرية ، وهو بمادته العلمية وقيمته
الأدبية يعتبر مرجعا من مراجع المكتبة الفولكلورية
المهمة ، ولذا فهو يستحق طباعة أفضل ، حتى
يستفيد منه كل المثقفين والمهتمين بالدراسات
الشعبية .



جولة الفنون الشعبية بين المجلات



إعداد: محمد حسين هلال

رصدت جولة الفنون الشعبية عددا من الندوات واللقاءات الثقافية والمؤتمرات والمعارض التي تناولت موضوعات من المآثورات الشعبية بالناقشة والدراسة والحوار ، وتقدم الجولة هذه الأنشطة وفقا لترتيبها الزمني .

١ - أمسية الغناء الشعبي المصري (فن الموال) :

أقيمت هذه الأمسية الثقافية عن فن الموال في مساء الجمعة ٥ ديسمبر ١٩٨٦ بقاعة عبد المنعم الصاوي للفنون بمدينة نصر ، والتي دعت إليها جمعية الشباب الموسيقي المصري وقد اشترك في هذه الأمسية الأستاذة الدكتورة سمحة الخولي رئيس الجمعية والأستاذ صفوت كمال الأستاذ بالمعهد العالي للفنون الشعبية ، والفنان الشعبي المعروف يوسف شتا .

ونظرا لطبيعة الندوة وجمهورها فقد دارت حول مجموعة من المحاور نلخصها على النحو التالي :

- ١ - تقديم تاريخي علمي مبسط لفن الموال .
- ٢ - ماهية الموال .
- ٣ - نشأة الموال .

وقد استهلّت الدكتورة سمحة الخولي تقديمها لهذه الأمسية بالقول « ان فن الموال ليس جزءا من تراثنا الفني فقط ، بل هو جزء من تراثنا الثقافي والروحي أيضا » وهو قول يكاد يلخص ما دار في الندوة من مناقشات وأسئلة ، حتى ليكاد أن ينسحب الى ما قدمه الفنان الشعبي يوسف شتا من مواويل .

٤ - دور مصر في فن الموال .

٥ - مجموعة من نصوص الموال التي أنشئت في الأمسية .

ويرى الأستاذ صفوت كمال أن فن الموال أسبق في نشأته التاريخية من نكبة البرامكة حيث كان يقال عند موالى الحجاج ، وان اتفق مع ارتباطه باللازمة (يا مواليا) في الفترتين ، ويذهب الى أبعد من ذلك حيث يمتد به الى زمن استقبال الرسول في المدينة ، ويرده أيضا الى ما كان شائعا من شعر العمل في حفر الخندق ، كما يشير الى الأقوال التي تردده الى أبعد من ذلك في ارتباطه بشعر البادية في الجاهلية قبل استنباط الأربعة عشر بحرا من بحور الشعر العربي للخليل بن أحمد .

أما عن أشكال الموال في مصر ، فيرى أنها متنوعة ، وتحمل صبغة مصرية خاصة ، وأشار الى (القوما) و (الكان كان) والذي ينتشر في العراق أيضا ، لكن فن الموال في مصر تميز عن غيره في البلاد العربية حتى قيل عنه (فن الموال المصرى) وهو يختلف عن (فن العتابة) الشائع في بلاد الشام وفي الخليج العربي . كما أشار الى المربوع بأنواعه والدوبيت ، إضافة الى السبعواوى وأشكاله المختلفة من الأحمر والأخضر والأبيض . واستشهد بمجموعة من الماويل العربية ليدل ويؤكد على وحدة فن الموال بين البلدان العربية ، فمن موال مغربي الى آخر من الخليج الى ثالث من العراق ، ورابع من مصر ، حيث ألقى : -

وقد بدأ الأستاذ صفوت كمال حديثه عن الموال ، ذلك الفن الشعري الذي لا يضارعه في آخر في الشيوع والانتشار في مختلف أرجاء الوطن العربي كله ، اذ أنه فن شائع في المغرب العربي وفي بلاد الشام ، وفي مصر ، علاوة على أنه فن من فنون الشعر غير المعربة . بيد أن مدارسه تتنوع في مصر بصورة ملفتة . وقد أكد المحاضر على البعد التاريخي للموال ، وقد اعتبره فنا من الفنون العربية القديمة حيث يرى أن له أصدا في العصر الجاهلي ، وقد ربط بينه وبين « فن المربوع » والشعر النبطي الذي ارتبط باللحن في الشعر ، كما رده أيضا الى شعر العمل ، وكذلك ما ارتبط ب (نبط الماء) من البئر .

وقد أشار الى دور « صفى الدين الحلبي » واسهامه الأصيل في درس الموال بما يقارب دور « الخليل بن أحمد » بالنسبة لعروض الشعر العربي ، وقد أبرز اشارات « ابن خلدون » عن فن الموال ، ومقولته الشهيرة حول الموال في مصر ، وكيف أن المصريين قد أتوا فيه بالعجائب والغرائب ، وزادوا فيه زيادة كبيرة .

الموال المغربي :

فِي مَسْبِيَّتِكَ يَكْرَهُونِي (بِسَبَبِكَ)

وعليك يَتَحَلَّوْا عِيُونِي . .

وَجَوَّاحُنِي تونسيه

وَنِعُودُ مَا [سَارَ] بِيَا

تَا نَحْبِكَ وَنَهْـوَكَ

مَا رَاخْتِي حَتَّى نَلْقَاكَ

مَا صَابَنِي طَيْرٌ طَارَ

وَنَطِيرٌ مِنْ بِلَادِ لِبْلَادِ

* * *

موال من الخليج :

ودعتكم بالسلامه يا ضمو عيني
 بخلافكم ما غمض جفني على عيني
 وعدتني بالوعد ليمن حفت عيني (حتى ابيضت)
 ظليت ياسيدي جسم بلياً روح
 جد . فر مني العقل .. وظل الجسم مطروح
 كل العرب هودت وأنا شقي الروح
 يأنور عيني مثل ما أراعيك راعيني

*

موال من مصر :

أكايد الصبر وجروحي عالياً فُجّر
 أنا خايف اقول آه . ساكنين عوازي فُجّر
 (يسكنون بجواري)
 آه لو أتاني طبيبى بالدوا في الفجر
 إلا كوانى على ضلوعي ثلاث كيّات
 وجروحي اللثيم اتسع . بعد الثلاث كيّات
 أمر من الجرح إذا خصمى اللثيم علياً فات
 تجد لي أوقات . أبكي م العشا للفجر

المهمة لهذا الفن الأصيل ، ولم تكن المواويل التي
 ألقاها سوى (حفز) لريس الفن يوسف شتا
 الذي صعد على المسرح بين فرقته الحديشة
 الشكل ، وكعادة الفنان الشعبى المتمكن ارتجل
 موالا يتفق مع سياق الأمسية ، وهو يدور حول
 الفن ورسالته والمواهب الجديدة التي تحاول
 الارتقاء بهذا الفن ، حيث قال :

ثم قدم الأستاذ صفوت كمال بعد ذلك الفنان
 الشعبى المعروف يوسف شتا ، وأخذ فى بيان
 دوره فى فن الموال ، وتحدث عن العلاقة الطويلة
 بينه وبين ريس الفن يوسف شتا التي ترجع الى
 نيف وعشرين عاما ، وأشار الى تلمذته على
 أساتذة هذا الفن من أمثال الحاج / مصطفى
 عجاج والحاج مصطفى مرسى ، والششتاوى
 خاطر ، علاوة على اضافة الفنان يوسف شتا

حَيَّوْا مَوَاهِبُ جَدِيدَهُ فِي الْفُنُونِ شَابُهُ
بِالْعِلْمِ صَعِدُوا وَشَبُّوا لِلْعُلَا شَابُهُ
أَدَوْا الرِّسَالَةَ بِأَمَانَةٍ شَابُ أَوْ شَابُهُ
وَمَصْرَ طُولُ عُمْرَهَا عِنْدَ السُّؤَالِ بِتَجَرُّبِ
مِنْ أَرْضِهَا الطَّيِّبَةِ . الْخَيْرُ الْكَثِيرُ بِتَجَرُّبِ
وَطَبِيعَةِ أَهْلِ الْمَحَبَّةِ لِأَوْدَادِ بِتَجَرُّبِ
وَالْخَلْقِ بِتَشْيِيبِ وَأَعْلَامِ الْفُنُونِ شَابُهُ

وحين جاوبه الجمهور بالتصفيق والتحية واصل الغناء على المنوال نفسه
بالإنشاد ليجمع أرباب الفن في بناقة معاً .

يَعَجِّبُنِي فَنَانٌ يَتَكَلَّمُ كَلَامَ الْجَيْدِ
إِنْ كَانَ كَاتِبٌ بِقَلَمِهِ فِي الْوَرَقِ جَيْدٌ
وَفَنَانٌ صَوْتُهُ مُمَيِّزٌ .. لَهُ أَدَاءٌ جَيْدٌ
الْعِلْمُ هُوَ الْأَسَاسُ لِلْمَوْهِبَةِ يَنْعَازُ
وَالصَّبْرُ لِأَجْلِ النَّجَاحِ عِنْدَ الْكِفَاحِ يَنْعَازُ
وَكُلُّ غَاوِي عَمَلٍ لَوْ يَجْتَهِدُ يَنْعَازُ
وَهِيَ بَقِيَّةُ مُنْتَازٍ لَمَّا يَبْتَدِي جَيْدٌ
* * *

وينتقل الى نوع آخر من المواويل يرتبط بمجموعة من المفاهيم والقيم التي
تحرص الجماعة على التاصيل لها ، اذ يقول :

لو خَيْرُونِي مَا بَيْنَ الْمَالِ وَالصِّحَّةِ
 وَقَالُوا هَتَعِيشَ غَنِي .. لَكِنْ يَدُونِ صِحَّةُ
 أَنَا أَفْضَلُ الْفَقْرِ أَحْسَنَ .. وَاشْتَرَى صِحَّةُ
 بِالصِّحَّةِ أَقْدَرُ أَجِيبِ الْقِرْشِ وَأَجَاهِدِ
 وَامْشِ فِي طَرِيقِي وَآكُلْ لِقَمِي بِعَرَقِ
 إِنْ كُنْتَ فَلَاحَ أَشَقُّ الْأَرْضِ وَأَجَاهِدِ
 وَاعْزُقْ بِفَنَاسِي وَارْوِ زَرْعِي بِعَرَقِ
 فِي أَيِّ مِهْنَةٍ أَشْتَغِلُ بِالْيَدِ وَأَجَاهِدِ
 وَاعِيشْ مَسْتَوْرٍ وَأَقَابِلْ رَبَّنَا بِعَرَقِ
 يَا سَائِلُ الْهَمِّ .. الدُّنْيَا مَلَانَةٌ .. جُودُ
 لَوْ يَخْلُصُ الْمَالُ مِنْ إِيْدِكَ .. بِعَرَقِكَ جُودُ
 الْخَيْرُ بِتَاعِ رَبَّنَا .. وَالْجُودُ مَا يَنْقُصُ جُودُ (الْكَرَمُ لَا يَنْقُصُ مَالًا)
 وَأَعْلَى شَيْءٍ فِي الْوُجُودِ .. الْعَيْزُ وَالصُّمَّةُ

* * *

اللى تَوَاضَعُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ رَفَعَهُ
 وَاسْمُهُ زَيْ الْعَلَمِ بَيْنَ الْعَالَمِ رَفَعَهُ
 وَحَمَلُ لَايَامٍ بِعَزِيمِهِ وَإِيمَانٍ رَفَعَهُ
 مُعَامَلَتُهُ طَيِّبُهُ وَكُلُّهَا إِحْسَاسُ
 وَقَلْبُهُ زَيْ اللَّبَنِ أَبْيَضُ مَلَانٍ إِحْسَاسُ
 بِيَخَافُ عَلَى سَمْعَتِهِ مَعَ شَهْرَتِهِ إِحْسَاسُ
 وَأَدْبِهِ مَعَ النَّاسِ لِأَعْلَى مَنْزِلِهِ رَفَعَهُ

* * *

ايه اللي يغنيك .. خلاف المال وعافيتك ؟
أيه اللي يحليك .. خلاف القنع وعافيتك (يجملك - عفتك)
وإن راحوا الاثنين جفوك الأهل وعافيتك
(أي عافك الأهل وتركوك)

العفه خصله جميله في الفقير ياابني
والجند مشيه يشرف والرفق تجاريب (والصدقة)
واللي رمى أساس على نوع الأساس يبني
والناس معادن كثيره والرفق تجاريب
والذوق له علامات لو صاحبه غريب ياابني
واللي يقابلك نصيبك والقسم تجاريب
والصحه والمال وجودهم عال يا خالي
إن عزت منهم طلب لاتنين يجيبواك (الاثنين)
وتوب الشرف تنعرف ع الحر ياخالي
(يصبح لائقا)

إن قلت يا فلان .. ألف فلان يجيبواك
(يحضرون في بالك)
والعقل لو زاد عليه الفكر يا خالي (يختل)
وتبكي وتميل بدمع العين يجيبواك
سيبك من اللي كرمته .. تلتقيه ينساك
خلاك محتار .. عليك باب الديار ينساك (يسك وينغلق)
أبوك وخالك وعمك في الملى ينساك
لكن ينفع معاك العين وعافيتك

* * *

توب الرجوله أدب .. بالعلم متكاف
وباب الفرج له عتب .. بالصبر متكاف
وسهم لا يام عجب .. بالغدر متكاف
والشاطر اللى جعل توب الرضا ستره
ولا قرب الناس من تقل الحمل ماشكاشى
(لم يشك لأحد حتى أقرب الناس اليه)
ايه تعمل الخلق فى اللى ربنا ساتره
لأنه مؤمن فى رحمة ربنا ماشكاشى
(لم يشك فى رحمة الله)
بيسك بابيه عليه ولا يتكشف ستره
ومهما جار الزمن .. وقت المحن ماشكاشى
جدار من غير أساس من أقل هزه عاب
ولسانه واخذ ع الغلط .. من أقل كلمه عاب
لو اشتريت المزوق ولقيته مره عاب
بيعه برخص التراب وعليه متكاف

* * *

وبعد مجموعة غير قليلة من المواويل بأنواعها المختلفة يختتم الفنان الشعبى
يوسف شتا مواويله بختام سريع بمصاحبة لحن وإيقاع سريع يتناسب مع سياق
النوبة ، وما دار فيها من حوارات ومواويل قائلا :

اللى لَغَانِي لَغَيْتُهُ وقلت له فى
وعندى بستان هديته من زهور فى
واللى عطشان سقيته من بحور فى
توب الرجوله على ولاد الأصول ما يوس (مناسب)
إن قابلك الحر فى الوجه السميع ميل بوس
تحية للى عليه توب الشرف ملبوس
وتحيه مخصصه للى بيسمعوا فى

عليه والانطلاق منه . ان التراث هو ذاكرة الأمة وهو سجل وجدانها وحركة قلبها . واذا لم يحافظ على هذا التراث الفنى اندثر واندثرت معه معالم فننا الجميل ، بل ضاعت باندثاره ملامح شخصيتنا التى يجب أن نعتز بها اعتزازنا بكرامتنا ووجودنا .

اننى أحيى الجهود المباركة التى يبذلها الفنان الكبير والعالم المصرى العظيم الدكتور عبد الرزاق صدقى ، الذى تعتز به مصر عالما كما تعتز به فنانا وذائدا عن التراث . كذلك أحيى الجمعية المصرية للفنون الشعبية وكل العاملين بها مع الدكتور صدقى ، وأدعو الله للجمعية ولأعضائها وأصدقائها بالتوفيق والسداد فى خدمة الفن المصرى والتراث المصرى والحضارة المصرية .

أنور عبد العزيز مطر

★ ★ ★

٣ - الجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية :

فى مساء يوم الاربعاء ٤ فبراير ١٩٨٧ . أقامت الجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية حفلا فولكلوريا فى قاعة « منف » قصر ثقافة الطفل بالجيزة ، بمناسبة تأسيس الجمعية واشهارها .

وقد جاء هذا الاحتفال مواكبا لمناسبة عيد ميلاد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس السابع والسبعين ، ومن ثم صار الاحتفال بالمناسبة مع احتفالا ثقافيا مهما .

وقد حضر هذه المناسبة المهمة الأستاذ الدكتور أحمد هيكى وزير الثقافة ، والدكتور عبد الحميد حسن محافظ الجيزة ، والأستاذ حسين مهران وكيل أول وزارة الثقافة . والأستاذ الدكتور عبد المعطى شعراوى ، رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية ، وعدد كبير من أساتذة الجامعات والأدباء والمفكرين ورجال الاعلام ومعظم المهتمين بالدراسات الفولكلورية .

فى بداية الحفل ألقى الأستاذ الدكتور أحمد على موسى عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ورئيس الجمعية كلمة رحب فيها بالحضور

وعند هذا الحد يودعه الحاضرون بتصفيق متواصل بقدر ما امتعهم وقدم لهم من زعمور فنه ، ثم توجه الحضور لمشاهدة معرض صور الأزياء والحلى الشعبية الذى شارك به مركز دراسات الفنون الشعبية من مقتنياته الخاصة فى هذه الأمسية ، بالإضافة الى بعض الرسوم التسجيلية لوحات زخرفية شعبية من أعمال الأستاذ الفنان أنور عبد العزيز مطر والأستاذة الفنانة عايدة خطاب .

★ ★ ★

٢ - المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية :

بقاعة العرض الدائرية فى نقابة الفنانين التشكيليين بالجزيرة قام الأستاذ الدكتور أحمد هيكى وزير الثقافة بافتتاح المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية الذى ضم معروضات متميزة من أعمال مجموعة من الفنانين المصريين التشكيليين (٤٧ فنانا وفنانة) ممن يضعون الابداع الشعبى والحياة اليومية للانسان المصرى فى بؤرة اهتمامهم ، وموضوعا لابداعهم الفنى .

وقد قام الأستاذ الدكتور عبد الرزاق صدقى وزير الزراعة الأسبق ورئيس الجمعية المصرية للفنون الشعبية بشرح أهداف هذا المعرض السنوى الذى ضم مختلف أشكال الابداع الفنى من فنون النحاس المطروق والخزف والفخار والبايتيك والتصوير والحفر والنحت والطباعة .

وقد تضمن دليل هذا المعرض الذى أعده الأستاذ الفنان محمود النبوى الشال وكيل وزارة التربية والتعليم الأسبق بياننا تفصيليا بمعروضات هذا المعرض السنوى الذى أقيم فى الفترة من ١١ : ١٩ يناير ١٩٨٧ .

وقد عبر الأستاذ الدكتور أحمد هيكى عن سعادته باقامة هذا المعرض فى كلمته التالية : لقد سعدت كل السعادة بزيارة المعرض الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية فالحق ان هذا المعرض يعبر عن جهد فنى رائع ، ينطلق من وعى حضارى عميق ، فكل المعروضات نماذج طيبة للالتفات الى التراث الفنى المصرى ، وكيفية استلهاهم هذا التراث وصونه والحفاظ

وشرح خلالها أغراض انشاء هذه الجمعية حيث قال :

« لقد قامت الجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية لكي يتكامل الجهد التطوعى الذى يبذله الباحثون والمهتمون بهذه المآثورات ، مع الجهد الذى تبذله الدولة فى مجال الاهتمام بتجميع تلك المآثورات ودراستها والعناية بها . »

وربما يرجع الفضل الأول والأساسى - ذلك الفضل الذى مهد الأرض لنا جميعا - للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، حيث وافق يوم ميلاده الاعلان عن نشأة هذه الجمعية التى ستأخذ على عاتقها خدمة تراثنا ووطننا وابناء وطننا . »

وفى هذه المناسبة المهمة بتكريم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس واشهار الجمعية ألقى الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة كلمة قال فيها :

« ان دل هذا اللقاء على شئ فهو يدل على الولاء ، وأن نم عن شئ فهو ينم عن ذلك الخير الوفور العظيم الضارب الجذور فى أرضنا الحبيبة . واليوم أقدم خالص شكرى وتهنئتى لكل من عملوا بدأب فى سبيل هذا العطية الكبير وأخرجوه بهذه الصورة ، وأرجو أن تسهم وزارة الثقافة بكل امكانياتها فى مساندة هذا الجهد من أجل تراثنا وماضيها الذى هو عطرنا وسمتنا وشخصيتنا . »

كما ألقى الدكتور الوزير عبد الحميد حسن محافظ الجيزة كلمة جاء فيها :

« ان تحيتى اليوم تحية مزدوجة ، فهى تحية لأستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أولا ، وهى تحية للجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية ، ثانيا ، وأنا أعتقد أن هذه الجمعية سوف تحقق الكثير والكثير وتخرج لنا بعض الآمال التى عاشت حبيسة لفترة طويلة . وانتهمز هذه المناسبة وأكرر وعادى بتوفير مقر رئيسى للجمعية بمحافظة الجيزة ، حيث اعتقد دائما أن أى عمل يخرج من هذه المحافظة لابد وأن

يكتب له النجاح . لقد قامت على أرض الجيزة من قبل حضارات وحضارات وليس غريبا إذن أن يتواصل عطاء الجيزة فى هذا المجال الذى يعبر عن التواصل الحضارى لهذا الشعب العريق . . وأعنى بذلك العناية بالمآثورات الشعبية ، جمعا ، وعرضا ، ودراسة . »

كما قدم الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى أستاذه الأستاذ الرائد الدكتور عبد الحميد يونس الذى عبر عن تقديره لاقامة هذا الحفل حيث قال :

« لقد خطط للقائكم العلمى هذا ببراعة شديدة لى يواكب ذكرى ميلادى ، ولا أشك لحظة واحدة فى أن بروز الجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية الى الوجود بهذه الصورة دليل على مدى الحيوية والنشاط فى حياتنا الثقافية ، وعلى مدى تدفق الهماء الشابة فيها . ولعلى آهمنى أن تنال المآثورات الشعبية حقها الوافى من الدراسة الواقعية ، والملاحظة العلمية ، والترجمة الحقيقية لضمير الفرد والجماعة فى هذا المجتمع الطيب . »

ان الفن الشعبى الحقيقى والأصيل ، هو ذلك الفن المنوط به ابراز مكنونات صدور هؤلاء البسطاء من أبناء الشعب بلا زيف أو تعال . وأن ميراث آلاف السنين لجدير حقا بأن يجد مكانه بيننا الآن . »

ان رسالة مصر كام ، وكدولة ، وكتاريخ ، وكحضارة ، وكثقافة يتوقف على ما سوف نبذله منذ الآن فى هذا الحفل من جهد وابداع . »

وقد قدمت فرقة الآلات الشعبية عقب الكلمات التى ألقىت ، عرضا فنيا تضمن أشكالا من الأداء الفنى الشعبى من عزف منفرد على الآلات الشعبية ، الى أداء للفنان الشعبى . . شمندى قناوى متقال ، الذى قدم بعض فقرات من السيرة الهلالية ، ثم قدمت الفنانة فاطمة سرحان عددا من المواويل الشعبية كما

٤ - المؤتمر الأول للتنمية الثقافية في القرية المصرية :

نظمت ادارة ثقافة القرية بالثقافة الجماهيرية في قصر ثقافة البدرشين بمحافظة الجيزة المؤتمر الأول للتنمية الثقافية في القرية المصرية خلال الفترة من ١٦ : ١٨ فبراير ١٩٨٧ تحت رعاية وبحضور كل من الأساتذة الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة ، والدكتور عبد الحميد حسن محافظ الجيزة والأستاذ الدكتور عبد المعطي شعراوي رئيس جهاز الثقافة الجماهيرية ، والأستاذ سعيد محمد سعيد مدير ادارة ثقافة القرية .

وقد تفرع المؤتمر الى لجان خمس هي :

(لجنة الموروث الشعبي - لجنة المسرح - لجنة الثقافة العامة - لجنة ثقافة الطفل - لجنة محو الأمية) .

وقد انطلق المؤتمر فيما ناقش من أبحاث وأوراق عمل في لجانه المختلفة من مقدمة ترى :

أن القرية المصرية كانت وستظل معقل الموروث الشعبي والحضاري بجوهره العقائدي، وأن الانسان في القرية كان - وسيظل - هو المحسد لهوية الانسان المصري عامة في علاقات فعل متبادل بين عناصر الابداع والخلق ، ومن هنا فانه يرى ضرورة الحفاظ على هذه الذات المصرية (الانسان - الوطن - الأمة) وتجنبيها كافة المتغيرات الحاصلة التي يتسارع خطوها ويعمق أثرها يوما بعد يوم بمزدوداتها السلبية على هذه الذات مبدعة الموروث والحضارة ، صانعة الانجازات الخالدة والمتصدية للتحديات الحضارية وأسباب الغزو ، الفكرى والعسكرى، الذات المحققة لأروع ملامح الانتصارات التاريخية منذ أقدم العصور .

ومن هذا المنطلق يطرح مجموعة من التوصيات ، ولكثرتها سنلقى الضوء على ما يخص الفنون والمآثورات الشعبية منها :

- البدء في اعداد سجل القرية المصرية بحيث يتم من خلاله التأريخ والتوثيق للموروث والأعلام والوثائق والملامح والانجازات في القرية .

قدمت الفنانة خضرة محمد خضر جزءا من السيرة الهلالية ، وبعض الارتجال الغنائية تحية للدكتور عبد الحميد يونس . كما شارك الفنان الشعبى اسماعيل حجاب من العريش مع فرقته بتقديم نماذج من الغناء الشعبى فى سيناء .

واختتم الحفل كما افتتحه الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى رئيس مجلس ادارة الجمعية وشكر جميع الحضور وجميع الذين شاركوا وأسهموا فى إقامة هذا الحفل والعمل على تأسيس هذه الجمعية التى تهدف الى جمع المآثورات والفنون الشعبية المصرية والعربية وتوثيقها ، ودراستها ، واقامة المعارض ، والندوات والمؤتمرات العلمية ، والعروض الشعبية للتعريف بالفنون الشعبية المصرية والعربية مما يعمق من مفهوم المآثورات الشعبية ويحافظ على التراث الشعبى ويعرف به وينشره عن طريق وسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمقروءة .

هذا بالاضافة الى زيارة المتاحف والجمعيات والمراكز العلمية والفنية التى تعمل فى المجال نفسه ، وأيضا فتح قنوات اتصال علمية مع الجمعيات التى لها الاهتمام نفسه فى العالم أجمع ، من خلال جهود مكثفة ومركزة تتجاوز كافة العقبات وأوجه القصور الموجودة .

كما أشار الأستاذ الدكتور أحمد مرسى فى كلمته الى أن أحد الأهداف الرئيسية للجمعية العناية بالفنانين الشعبيين المبدعين فى كل مجالات الابداع الشعبى ، والعمل على أن يحتلوا المكانة اللائقة بهم ، وبإبداعاتهم ، وبما يمثلونه من أصالة وعراقة .

ويعتبر هذا الحفل ظاهرة ثقافية رائدة فى تحقيق التواصل الثقافى بين الأجيال وفى تحمل مسئولية العمل العلمى الجاد فى الحفاظ على تراثنا الشعبى بقيمه الثقافية ، والحضارية ، والانسانية .

« عادل ندا »

★ ★ ★

- تصميم نماذج معمارية ريفية لبنت ثقافة القرية ، يصبح عينة حية لجمال المعمار الريفي ووظيفته ، على أن يراعى فيه وجود متحف ومكتبة للتراث الشعبى ومسرح .

- أن تكون مهمة ثقافة القرية وفروعها المنتشرة فى القرى هى الحفاظ على الثقافة الشعبية وفنونها ، وحمايتها من الغزو الثقافى الدخيل والمفرض ، وتشجيع العناصر القابلة فيها للحياة من جديد .

- يوصى المؤتمر لدى جهاز تنمية القرية بتبنى مشروع قرية الخزف فى أى موقع تجريبى ، ثم تعمم الفكرة فى عناصر الحرف الشعبية الأخرى .

- على أساس ما تم جمعه وتحليله علميا من الألعاب الشعبية يوصى المؤتمر أن يتم ادخالها فى التربية الرياضية ، وفى مسابقات رعاية الشباب ، مع الاستعانة بالخبراء المتخصصين فى هذا المجال .

- يوصى المؤتمر لدى كافة الجهات المعنية ، المحلية والدولية بالتصديق للمنظور الاستشرافى المفروض فى جمع وتفسير الفولكلور المصرى ، وبيان الزيف الذى يلحق به من جراء هذه المحاولات المفرضة ، مع التوصية بضرورة ألا يتم جمع الموروث الشعبى المصرى الا بمعرفة مركز دراسات الفنون الشعبية وتحت اشرافه باعتباره الجهة البحثية الوحيدة المختصة بهذا الأمر .

- يهيب المؤتمر ويدعو جميع محافظى أقاليم مصر ، لأخذ مبادرة انشاء مراكز اقليمية للموروث الشعبى ، ومتاحف حضارية حماية لقيمنا الشعبية الثقافية وآثارنا وتراثنا الحضارى ، بالتعاون مع المركز القومى للفنون الشعبية والهيئة العامة للآثار ، أسوة بمحافظ القليوبية الذى يتوجه المؤتمر اليه ومعاونيه بالتحية لموافقته على انشاء متحف ومركز للموروث الشعبى ، وتخصيصه أكثر من مكان لانشاء متحف للحضارة يضم آثار (أتريب) عاصمة الاقليم الثامن الفرعونى ، وسائر آثار هذه المحافظة التى تضم أطوار الحضارة المصرية ، الفرعونية والقبطية والعربية الاسلامية .

- يوصى المؤتمر ادارة ثقافة القرية بتكليف

أساتذة متخصصين لاجراء أبحاث حول ثقافة القرية تشجيعا للعمل البحثى ، وفق منهج علمى تضعه هذه الادارة ، وبمعدل بحثين على الأقل سنويا .

- يوصى المؤتمر بانشاء ادارة للحرف البيئية وضمها الى مركز ثقافة القرية .

ه - معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوة « آمون المصرية » من ٢٠/٢١ : ١٩٨٧/٣/٥ م فى قلب الصحراء الغربية ، تقع واحة سيوة . تلك الواحة الغنية بآثار الحضارة المصرية القديمة ، والأخيرة بتراث عربى متميز . وقد استقبلت تلك الواحة النائية - على مر تاريخها الطويل - عددا من الزائرين ، منهم الاسكندر الأكبر الذى استشار كاهن آمون الشهر منذ أكثر من ألفى عام مضت ، وايضا الفيلد مارشال « روميل » ، الذى زار الواحة فى سبتمبر ١٩٤٢ م ، قبل معركة العلمين بواحد وثلاثين يوما على وجه التحديد .

ويرجم التاريخ المسجل للواحة الى الأسرة السادسة والعشرين - القرن السابع والسادس ق.م - ، وفى القرن الخامس قبل الميلاد أعلن هيرودوت أن سيوة تعتبر موقعا لأحد المشاهير من الكهنة فى العالم القديم ، وبعد الضعف الذى حدث لكهنة الرومان ، سقطت الواحة فى براثن النسيان ، ولم تجذب الزائرين الا فى العصر الحديث . وبمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاما على الصداقة المصرية السويسرية أقيم معرض عن هذه الواحة ، من اعداد الباحثة السويسرية الأصل « بتينا ليوبولدو » ، وزوجها المصور الأمريكى « ليوناردو ليوبولدو » اللذين قضيا ثلاث سنوات فى دراسة حياة الواحة ، وعاداتها الفريدة ، ولغتها الخاصة . . . الخ ، وقد أمضت السيدة / بتينا أكثر من ٢٤ شهرا بين أهل الواحة للتعرف على طبيعة الحياة ، وإيقاعها المتميز لنقله الى العالم ، حيث أن المعرض سيطوف العالم حتى عام ٢٠٠٠ م .

وقد تمكنت الباحثة « بتينا » أن تعيش وسط نساء الواحة اللاتى يتميزن بمحافظتهن على عاداتهن المتوارثة ، وأن تتعلم لغة سيوة التى تعد مزيجا من البربرية والعربية .

وترتدى العروس زوجا منها حتى اليوم الثالث من الزواج فقط ، وبعد ذلك لا ترتديه فى غير المناسبات .

الملابس : -

زخر المعرض بنماذج من الملابس التى يستعملها رجال الراحة ونساءها ، والتى تعد قطعاً فنية صاغتها أيدى أبناء الواحة ، وأبرز هذه النماذج ، الجلباب الأسود ، الذى عرف بفستان الزواج الأسود ولهذا الفستان أهمية خاصة ، بالرغم من أن نساء الواحة لا يرتدينه إلا بعد سبعة أيام من الزواج .

« أكبر نواسا » : -

وهو عبارة عن ثلاثة ثياب تقوم العروس بارتدائها فى اليوم الرابع والخامس والسادس من الزواج ، ويصبح بعد ذلك جزءاً من ثياب الاستعمال اليومي للعروس وبعد التطريز من الأعمال التقليدية المهمة التى لا تزال تمارس من قبل فتيات الواحة قبل الزواج . ومعظم ثياب نساء الواحة محلاة بالأزرار المصنوعة من الصدف وتسمى « سوت - أن - هوكت » ، أى عين الشمس ، وتستعمل بكثرة فى تزيين أثواب الزفاف ، والسلال وعلب الكحل ، وتعكس هذه الأزرار كل الألوان ، وتعتقد نساء الواحة أن هذه الثياب المزخرفة بالأزرار تعكس طاقة الشمس وتنقلها الى كل من يلبسها .

« أكبر الحرير » : -

وهو الثوب التقليدى لمراسم الزفاف ولا يلبس الا فى اليوم الأول والسابع من الزواج ، وكن النساء يرتدينه من قبل ، عند التوجه الى جدول « تاموس » لأداء شعائر الاستحمام قبل الزواج ، التى بقى من طقوسها الكثيرة ، غسل الأيدى ، والوجه والأقدام فقط ، وقد تطورت أيضاً هذه الطقوس حتى اكتفى أهل الواحة بالطواف حول هذا الجدول كرمز لطقوس حمام العرس .

كما ضم المعرض نماذج لشال ، كانت العروس قديماً ترتديه ليغطي رأسها وكتفها ، ويعرف باسم ال « مندال » ، وكان هذا الشال ينسج فى قرية قريبة من الأهرام هى قرية كرداسه ،

وقد سجلت الباحثة ملاحظاتها عن الواحة فى كتاب سيصدر قريباً تحت عنوان « عادات وتقاليد وتاريخ واحة سيوة » ، وقد ضم المعرض الذى أقامته الباحثة السويسرية مع زوجها الأمريكى أكثر من ٣٥٠ قطعة فنية ، و ١٠ صورة فوتوغرافية ، وعرض اعلامى وموسيقى يتضمن ٨٠ شريحة للفيديو ، ونظراً للأهمية العالمية للمعرض ، فقد استخدمت اللغتان الانجليزية والفرنسية فى شرح المعروضات من الملابس والحلى والنماذج الفخارية ٠٠٠ كما استطاعت الباحثة الحصول على صور قيمة للنساء ، بعضهن فى ثياب الزفاف الملونة وبحليهن الفاخرة ، بالإضافة الى صور تسجل تاريخ الواحة ، وحاضرها ، وأهم معالمها ويصحب هذا كله الموسيقى الخاصة بأهل الواحة ، كما ضم المعرض صوراً فوتوغرافية تعد تسجيلاً كاملاً للحياة اليومية لأهل سيوة قد التقطت بمساعدة زوجها المصور .

هذا ويشمل المعرض فى احدى قاعاته « معروضات مستعارة من مجموعة خاصة » ، وهى عبارة عن مجموعة من الحلى كانت تزين يدى العروس منذ زمن بعيد ، منها مجموعة من ثمانى خواتم فضيه جميلة ، كانت تسمى ب « المحابيس » ومفردها « محبس » ويوضع لل واحد منها فى أربعة أصابع من اليد ، وكان يقوم برسم النقوش على تلك الخواتم أقدم صائغى الفضة فى سيوة ، وكان يسمى « سنوسى دا دوم أعانى » الشهير ب « جاب جاب » .

أما مجموعة الأساور الفضية ، والتى نقش عليها رسوم الورد وغصون النخيل فتعرف باسم ال « دبلتش » ، وهى أساور ترتديها العروس فى أعلى الذراع وحتى اليوم الثالث والسابع من الزواج ثم لا ترتديها بعد ذلك الا فى المناسبات والأعياد فقط وتعد هذه المشغولات الفضية من الحلى التى كانت تستعملها العروس فى الماضى ، أما اليوم فقد حلت المشغولات الذهبية محلها ، وترتديها المرأة الآن أكثر من ذى قبل كرمز للثروة ، وتزخر الأساور الذهبية الحالية برسومات أغصان النخيل ، والبلح ، وهياكل الأسماك ، وتعرف باسم ال « سوار ناجورن »

كما ضم المعرض نماذج من صناديق صغيرة ، تعرف باسم ال « هوك نشامى » وتصنع من خشب النخيل ، وتستخدم فى تخزين البخور الساحر الذى يقننيه أهل الواحة ، بالإضافة الى نموذج عقد عرف باسم ال « أسيم » وهو عقد ربما كان مغربى الأصل وتقوم بارتدائه نساء الواحة وبناتها .

السجاد :

يقوم بدو مرسى مطروح بنسج السجاد ثم يجلبه أهل سيوة من هناك اذ لا ينسج السجاد فى الواحة .

- وقد التقط العارضان بعض الصور التى تسجل عادات الاحتفال بالزواج فى الواحة ، حيث يتمسك أهل سيوة بعادة الاحتفال بالزفاف لمدة سبعة أيام ، وتعد لهذه المناسبة الثياب المطرزة بالأشكال المختلفة المرسومة على كثير من الأشياء التى يصنعها أهل الواحة وتتكون ألوان هذه الأشكال غالبا من الأحمر والأخضر والبرتقالى والأصفر والأسود ، وهذه الألوان تمثل البلح فى مختلف مراحل اعداده .

كما تظهر فى بعض الصور فتيات الواحة الصغيرات متمسكات بالطراز التقليدى لتصفيف الشعر ، والذى يخفى عن تلميذات المدارس اللاتى لا يحفلن بتصفيف الشعر الى ٣٣ صغيرة بعد أن يقسم الى ٩٩ قسما ، ويرمز هذا الى عدد أسماء الله الحسنى .

- كما التقطت احدى الصور لسيدة تعد بخورا له مفعول سحرى ، وهو خليط من المواد لا يعرف مكوناته سواها ، ويستعمل هذا البخور فى المناسبات والميلاد والزواج والوفاة .

ويتمتع أهل الواحة بالصحة والعافية ، ومن المألوف أن يعيش البعض منهم الى ما بعد سن المائة عام ، لذا لم يخل المعرض من صورة لأحد المعمرين بالواحة ، ويبلغ عدد سكان الواحة فى الوقت الحالى ، حوالى ال ١٠ آلاف نسمة ويعتمد اقتصادها على محصولى البلح والزيتون ، ويبلغ تعداد البدو من مجمل سكانها حوالى ال ١٥٠٠

وضم المعرض أيضا نماذج للثوب التقليدى القديم الذى ترتديه نساء الواحة من كيرات السن ، وهو خال من التطريز ، ومعد للاستعمال اليومى ، بالإضافة الى مجموعة من الصور توضح الرداء التقليدى « للزحالة » أو المزارعين بسيوة ، وقدم العارضان كذلك مجموعة من الصور لنحرف اليدوية التى تتميز بها الواحة .

المراجين :

والمرجون سلة تصنع من أحجام مختلفة وتعرف لدى أهل الواحة باسم ال « معمورا » ، وهى سلة الزواج ، ويستخدمها أهل سيوة بعد ذلك فى الحياة اليومية .

الأطباق :

تصنع هذه الأطباق التى تعرف باسم ال « معمورا » من ألياف النخيل وتستخدم فى تقديم الفول السودانى ، والحمص والبلح والحلوى وغير ذلك .

الأثاث :

اعتاد أهل سيوة الاستفادة الى أقصى حد من أشجار النخيل بالواحة ، حتى أنهم ليستعملون أخشابها فى صناعة الأثاث الذى يحتاجونه .

المكاحل :

عبارة عن علبة مصنوعة من خشب البامبو ومغطاة بجلد الماعز الأحمر اللون ، ونعرف باسم ال « تاتجكولت » والمكحلة من النحاس ، وتستعملها العروس فى رسم عينيها بالكحل الذى يعرف باسم « تاسالت » .

المباخر :

يوجد فى كل بيت من بيوت الواحة عدة أنواع من المباخر التى تستخدم فى حرق البخور ، وتعرف باسم ال « تيمشا مارت » وهى على أشكال مختلفة ، ولكل شكل مناسباته الخاصة التى يستخدم فيها ، فمنها ما يستخدم فى طقوس الزواج ، ومنها ما يستخدم عند ميلاد الأطفال ، حيث تستعمله « القابلة » أو « المولدة » ومنها ما يستخدم فى طقوس الوفاة وغير ذلك .

بلويا ، وقد اتقنوا أعمال الصيد ، وفن تدريب الطيور ، وبخاصة الصقر ، على مثل هذه الأعمال ، وهو ما أبرزته إحدى الصور الفوتوغرافية عن نشاطات أهل الواحة .

كما ضم المعرض مجموعة كبيرة من الصور واللوحات لأهم الآثار والمعالم المميزة للواحة مثل جبل الموتى ومعبد آمون ومقبرة سى آمون وحسن شالى وغير ذلك مما تزخر به سبوة من آثار عريقة .

مها محمد عبد الهادى

★ ★ ★

٦ - سبع حكايات من ألف ليلة وليلة

وقد كانت خاتمة المطاف ، بدار الأدباء بالقاهرة ، شارع القصر الدينى حيث عقدت ندوة ثقافية حول كتاب « سبع حكايات من ألف ليلة ، أو ليست هناك حكايات بريئة » والذي صدر عن دار سندباد بباريس عام ١٩٨١ م تأليف أندريه ميكيل ، الاستاذ بالكوليج دو فرانس ، وترجمة كل من الأستاذة الدكتورة / هيام أبو الحسين والأستاذة الدكتورة / سامية أسعد ، طبعة دار الفكر المعاصر بالاشتراك مع المركز الفرنسى للترجمة بالقاهرة عام ١٩٨٦ م ، مع مقدمة وافية للدكتورة / هيام أبو الحسين تتضمن تعريفا بهذا الكتاب المهم فى دراسات « ألف ليلة وليلة » والذي يتناول محاضرات الاستاذ ميكيل فى الكوليج دو فرانس عام ١٩٧٩ - ١٩٨٠ م .

وكتاب ميكيل - كما جاء فى العنوان - يتناول سبع حكايات هى : حكاية « الجارية تودد » ، وحكاية « على الزبيق المصرى وبعض الشطار » ، وقصة « السندباد البحرى » ، وحكاية « عبد الله البرى وعبد الله البحرى » ، وحكاية « أبو محمد الكسلان » ، وحكاية « اليمنى وجواريه الست » ، وأخيرا ، حكاية « نور الدين مع أخيه شمس الدين » .

وقد أفرد ميكيل - لكل حكاية - فصلا ، قام فيه بتلخيص موضوعها أولا ، ثم تحليل القصة من الداخل ، كاشفا بذلك عن مكنون

هذه الحكايات التى يتصور البعض أنها وضعت لمجرد التسلية ، وقضاء الليل فيما استحب من سمر ، فى حين أنها ترقى الى أهداف أخرى غير تلك ، يوضحها ميكيل فى كتابه ، وتثير عددا من القضايا - كما تقول الدكتورة هيام أبو الحسين - على جانب كبير من الأهمية ، تمس كيان المجتمع كله ، بل ان بعضها يتناول موضوعات شائكة مثل : شرعية الحكم ، ونظام الخلافة ، وتوزيع الثروات ، والطبقية الجامدة ... ومن هنا كان العنوان الثانوى للكتاب « ليست هناك حكايات بريئة » .

ويعد العرض الوافى - رغم ايجازه - الذى قدمته الدكتورة / هيام أبو الحسين عن الكتاب ، فتحا لباب المناقشة التى أدارها د . يسرى العزب وشارك فيها كل من الأستاذ د . ماهر شفيق ، د . أحمد عثمان ، د . أحمد مرسى ، د . سامية أسعد . وقد تميزت الندوة بانارة عدة موضوعات حول دراسات ألف ليلة وليلة ، وموقع هذا الكتاب منها بمنهجيته المتميزة فى الكشف عن دلالات هذه الحكايات وغيرها من حكايات ألف ليلة .

كما شارك عدد من النقاد والمتخصصين فى دراسات الأدب الشعبى فى هذه الندوة ، وبخاصة فيما يتعلق بمناهج بحث التراث الشعبى ، وأهمية طرح موضوعات هذا الأدب المتوارث للدراسات النقدية المعاصرة للكشف عن مجموعة القيم التى تنتظمها أشكال التعبير الأدبى الشعبى .

وقد استمرت الندوة بمناقشاتها العلمية الثرية لأكثر من ثلاث ساعات حيث تميزت بالخصوبة ، والتخصص ، وعمق الحوار ، وأناقاة ودماثة النقاش الفكرى حول موضوع من أهم موضوعات التراث الشعبى العربى الذى يتحدد فى « ألف ليلة وليلة » ، وإبداعها الفنى ، ومدلولاتها الثقافية كوثيقة أدبية وتاريخية من وثائق الثقافة العربية بعامة والثقافة المصرية بخاصة .

عبد العزيز رفعت

من فن الموال

أنا ليّه غزال زان . . . ما فيش وضعتّه في الزان .. (١)

يتكلم كلام زان . . . وأرباب العقبول في زان
يُخْطَرُ كما الزّان . . . خلى العاشقين في زان
في ورد اللبالي . . . يقرأ الألف . . . ولاموني
وليه كرم منصّان . . . يطرح خوخ . . . ولاموني
آد او ملكته . . . وخذته في الحما . . . ولاموني
دريو عوازلى . . . وجوني الكل . . . ولاموني
نزلات دموى . . . على كرسى الخدين . . . ولاموني
والأهل روخرين . . . فاتوني الكل . . . ولاموني
حتى زمان الصفا . . . رآخر جفا . . . ولاموني
من غاب الأيام . . . تركت الزاد . . . ولاموني
وبعت مرّسّال . . . على دار المليح . . . ولاموني
تاهاست سفينته . . . ملقّاش بر . . . ولاموني
أنا طلعت مشتاق . . . على الرفق العزاز . . . ولاموني
والعشره ما تهون . . . إلا على ابن الحرام . . . والزان

★ جمع هذان النّصان بمدينة القاهرة من حوالى الربع قرن ، من الراوى محمود عبد الباقي يونس - بائع لبن بمنطقة حلوان - وهو من مواليد محافظة سوهاج ، وقد حفظ هذه النصوص عن الرواة الشعبيين هناك ، وهذا النوع من المساجلة الشعرية يسمى « الرمي الصعيدي » ، وللراوى تسجيلات عديدة بمرکز دراسات الفنون الشعبية قام بها الاساتذة : صفوت كمال ، حسنى لطفى ، باشراف المزحوم أحمد رشدى جميل . . الجمال والزينة - موزون - فى حيرة - عود الزان - هبوا فى الحال « فزو الآن » كما تعنى

أنا جدع زان . . أراجيح كفة الوزان (١)
وأسحب ف ايدي الزان ، لو عجلي الذكي وزان
وف حبكة الزان . . ألعب بالعصا والزان
وإذا سروق المطال طال . . يبقن لى مطال عالزان
كم حى فرسان ، جتنى ع الخيول ، ولفت
وأنا جدع جد . . ساعسة المضيق عالزان
أزادم عليهم ، إذا طال الأجل ، ولفت
وأحلف الايمان ، ما أخلى العدو عالزان
وأهجم عليهم ، كما سمع الجبل ، ولفت
وأصرخ عليهم ، كما صرخ الأسود ، عالزان
وأحمى غزال زان . . خالى من الدنس والزان

* * *

كلمة « لامونى » وفقا لترتيبها : اللام والنون - الليمون - لمته : أى حزته ، اللوم - آلونى - الله :
أى الجماعة من الأصحاب - ولى منى - المؤنة - لأمه - ولا ميناء - ومن ألقى - الخطيئة . وفى النص الثانى
تعنى كلمة « زان » : عاقل - أفوق كل تقييم - أجيد اللعب بالعصا - اذا دفعنى عقل - على عزى أنا - سريع
البديهة - ينبس ببنت شفة « عه زن » - أعوزه الأئين الى الزئير - ما يشوه الجمال ويدنسه - كما تعنى
كلمة « لفت » : عادت - ولافات - ووليفته .